

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



**LA REELABORACIÓN DEL MITO
DE NARCISO COMO ALEGORÍA DE
LA CREACIÓN POÉTICA EN
“ESTUDIO EN CRISTAL” Y
“MUERTE DE NARCISO” DE
ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO**

Tesis

Que para obtener el grado de

Licenciado en Letras Españolas

Presenta

Gabriel Alfonso Pérez Reyes

Asesora de tesis

Dra. Lilia Solórzano Esqueda

Tabla de Contenido

Introducción.....	3
 1.El bajel en el archipiélago de soledades.....	 6
1.1. Espera, pule, labra. Los primeros años de Enrique González Rojo.....	7
1.2. Salir de la cama: la vida y el viaje	17
1.3. La sombra del olvido: testimonios y desvalorización.....	45
 2. Estudio en Cristal.....	 52
2.1. El espejo como centro del mundo	57
2.2. El mástil loco y el timón sin rumbo: del Caos al Cosmos	62
2.3. Narciso y el reflejo, creador y creatura.....	67
 3. Eternamente joven: el verso como forma de permanencia.....	 78
3.1. La “Muerte de Narciso” y la flor del poema.....	82
 Conclusiones	 92

Introducción

La poesía de Enrique González Rojo (Sinaloa, 1899 –Ciudad de México, 1939) ha sido dejada en el olvido a pesar de que la crítica a menudo traiga a escena su nombre cuando se alude a los llamados Contemporáneos, uno de los grupos (término que no alcanza a describir la heterogeneidad del conjunto) más influyentes en la historia de las letras mexicanas, cuya renovación cultural y crítica abre el campo a nuevas formas de percibir y pensar el fenómeno artístico, y cuya obra, enmarcada ya dentro de la tradición, sigue siendo objeto de comentarios y nuevos estudios. Aunque no se niega a González Rojo su papel esencial en la consolidación de ese nuevo clima generacional instaurado por el denominado “archipiélago de soledades”, es poca la atención que han suscitado sus textos. Contados son quienes le han dedicado algunas líneas, entre ellos se encuentran, mayormente, familiares suyos: su padre, el célebre modernista Enrique González Martínez; el hijo, filósofo y poeta, Enrique González Rojo Arthur; y su sobrino nieto Salvador Elizondo.

La muerte prematura no parece ser razón suficiente para explicar el olvido y mucho menos el severo trato que se le ha dado a la obra: ¿cuáles son las causas y circunstancias que provocan este desinterés?, ¿en qué momento y por qué razón se desvirtúa el valor de su escritura? Estas son las preguntas que intenta resolver el primer capítulo de nuestra investigación. Y ante la dispersa y escasa información sobre la trayectoria de Enrique González Rojo seguimos en el mismo apartado una línea de tiempo (recurriendo a memorias, cartas y testimonios sueltos) cuyos aspectos biográficos, desde sus primeros hasta sus últimos años, permiten, en mayor medida, ver al hombre detrás de la pluma con el fin de matizar el lugar que ocupa dentro de las letras y dentro del “grupo sin grupo”. Con ello quizá se comprenda mejor el ambiente propicio en el que se desarrolla una poesía de refinada sensibilidad y claridad intelectual; injustamente silenciada.

El dar cuenta de la recurrencia de ciertos motivos e imágenes (el viaje, el agua, la mirada) así como de la manera en la que su concepción del fenómeno poético va adquiriendo forma nos facilita el examen del “Estudio en cristal”, centro de nuestra investigación, ambicioso texto donde el hombre cavila sobre el poder de la palabra poética, siempre de forma alegórica y a través del relato de Narciso. ¿Cómo el mito griego del joven que mira su reflejo se convierte en una reflexión sobre el poeta frente al lenguaje creador? ¿De qué modo los símbolos e imágenes de “Estudio en cristal” estrechan a lo largo de los versos la relación¹ entre Narciso-poeta y espejo-palabra? Estas problemáticas son el eje principal del segundo capítulo, resolverlas evidenciará una idea muy bien elaborada y cohesiva de Enrique González Rojo sobre la poesía, el oficio de quien la escribe y su destino, al mismo tiempo que manifiesta una profunda y atenta lectura de autores como Paul Valéry y Théophile Gautier, lectura de la que logra escindirse para lograr su propia individualidad y sentido personal.

La primera sección del capítulo aborda la manera en que el espejo deviene mundo particular del observador, *axis mundi* tal y como lo entiende la fenomenología de Mircea Eliade, cuyos conceptos de Caos y Cosmos son herramientas teóricas fundamentales para las dos secciones restantes. Secciones a través de las cuales se percibe finalmente el desplazamiento del sentido de “Estudio en cristal”: lo que comienza como el cruce de Narciso con el reflejo natural del estanque y culmina en el encuentro entre el escritor y la palabra dentro de la intimidad de la alcoba. Por último, el tercer capítulo examina tanto “Joven Narciso” como “Muerte de Narciso”, poemas que amplían los alcances de la alegoría del joven frente al espejo y subvierten la tragedia que implica el relato de Narciso, de tal modo

¹ Relación que advierte ya Jaime Labastida dentro del prólogo a la *Obra completa: verso y prosa 1918-1939* de Enrique González Rojo, pero en la cual no ahonda exhaustivamente: “se advierte con toda claridad que el poema es al agua y al espejo lo que el poeta y su voz son a los objetos que penetran en el estanque” (2002:27).

que donde el mito describe la presencia inevitable de la muerte, Enrique González Rojo plantea la perpetuidad del hombre a través de la obra artística: ¿cómo calza esta noción con la reelaboración propuesta en “Estudio en cristal”? Tal pregunta será el compás de la investigación en el tercer capítulo. A medida que nos vayamos adentrando en la obra de González Rojo ésta revelará todo un sistema íntegro de pensamiento que impide concebirla como fruto de malograda maduración y que adquiere luz vista como conjunto, de ahí la importancia de una revaluación y relectura fuera de los prejuicios repetidos sin reparo por algunos críticos. Acaso con ello González Rojo logre sobreponerse a una de las preocupaciones fundamentales que sale a relucir constantemente en su escritura: el olvido.

1.El bajel en el archipiélago de soledades

Hay algunos autores a los que difícilmente se les puede circunscribir dentro de los márgenes de un movimiento literario o de un grupo generacional, no es el caso de Enrique González Rojo cuya renuencia a aparecer entre las listas de nombres de los integrantes del fenómeno conocido como Contemporáneos, listas que bien pueden alargarse o reducirse según las conveniencias del teórico o crítico en turno, le aseguran un lugar irrevocable entre aquellos, a tal grado que se le llega a reconocer más como un mero elemento de esa nómina que como un escritor con una vida y obra particulares. Tal tendencia ni mucho menos es novedosa, si aun en vida carece de la debida atención de sus coetáneos es a partir de su fallecimiento que se comienza a ver en él a un autor malogrado por la muerte, lo que provoca un efecto dominó en toda su obra, y allí en donde no hay sino una expresión de acompasada madurez se quiere leer la evidencia de un fracaso. Esto, aunado con algunos juicios de sus compañeros de generación, va desdibujando su figura hasta colocarla en cómodas etiquetas, etiquetas de las cuales hay que prescindir, ¿de qué manera? A través de la revisión de su *corpus*, sin por ello dejar a un lado los hechos que componen la vida del autor con miras a tener una imagen más completa, acaso más humana, de Enrique González Rojo; de no hacer esto último se puede caer en el error de perder las correspondencias que se dan de cuando en cuando, entre la obra y los hechos de vida de este poeta, sus obsesiones trasladadas a la pluma.

Este capítulo comienza con los primeros años del autor, sus acercamientos a la literatura que junto con sus experiencias vitales le perfilan una voz propia y una búsqueda singular. En este mismo capítulo se ahonda en la relación con sus contemporáneos y sus posibles influencias y desavenencias, para matizar más su sitio en el “grupo sin grupo” sin temor a caer en las generalizaciones. Por último, es pertinente dedicar una sección de lo que

se ha dicho sobre su obra, con intenciones de vislumbrar una posible respuesta ante el olvido en el que injustamente se ha visto envuelto.

1.1. Espera, pule, labra. Los primeros años de Enrique González Rojo

De la unión de Enrique González Martínez y Luisa Rojo nace el primogénito Enrique González Rojo, un 25 de agosto del año de 1899 en Sinaloa de Leyva. Sitio donde el modernista (considerado como uno de los dioses mayores del parnaso de la poesía mexicana) ejerce como médico y delegado político. Ya desde temprana edad, Quique, como a sus familiares les gusta llamarlo, siente una inclinación marcada por la literatura dado el ambiente cultural en el que se ve inmerso gracias a su padre, quien funge como su guía en los viajes frecuentes a la biblioteca personal, hogar de tomos y tomos que a pesar de su volumen no impiden al pequeño sostener la lectura de Víctor Hugo, los relatos de Maupassant o los poemas simbolistas de Théophile Gautier. Es de este último de quien toma la sentencia que lo seguirá para toda su vida como escritor: *Sculpte, lime, ciséle*, que traducida por Enrique González Rojo, o mejor dicho apropiada luego por él en una poética personal, en uno de sus primeros sonetos, cuyo nombre es “Madurez”, escribe como “Espera, pule, labra²” (2002: 43) para hacer referencia a la labor de paciencia y trabajo que conlleva elaborar ya no digamos una obra si no apenas un verso, labor parecida a la del árbol que deja caer sus frutos en el momento preciso. Ya entonces desde edad temprana advierte que la obra no sólo es producto de la inspiración, también exige una voluntad y una labor consciente.

² González Rojo, Enrique. *Obra completa: Versos y Prosa 1918-1939*. México: Siglo XXI, 2001. Las citas que remiten a los versos de este autor provendrán de tal título, en caso contrario se hará los señalamientos pertinentes. Es importante remarcar que los poemas citados son, en todo caso, relativos a la última versión a juicio de los editores del libro. Esto para mantener un mayor criterio de uniformidad.

Mientras el pequeño Enrique se desarrolla en un ambiente cultural propicio, se ve en la necesidad de viajar en 1911 a los Ángeles, California junto a su familia luego de que Porfirio Díaz renuncie a la presidencia de la República. No pasa ni un año cuando a su padre le ofrecen el puesto de secretario general de Gobierno con sede en Culiacán, lugar en donde residen antes de mudarse a la Ciudad de México, allí ingresa a la escuela Nacional Preparatoria en 1913, al mismo tiempo que Enrique González Martínez regresa a ocupar la presidencia del Ateneo. Estos hechos revelan tanto su estado de incipiente movilidad como el sitio que ocupa dentro de lo que Guillermo Sheridan llama en *Los Contemporáneos ayer* la “clase victimada por la Revolución” (2003: 36). Situación decisiva para quien habrá de cantar en madurez no sólo las hazañas del héroe revolucionario José Conde, maestro en la infancia del escritor, sino algunos otros pocos versos de corte social³. La realidad política del país propicia ya dos vertientes de pensamiento dentro de la escuela Nacional Preparatoria herederas de las reflexiones de los Ateneístas: por un lado, están a quienes la erudición les parece el camino propicio para el país, por el otro aquellos que ven en la exaltación mística de Vasconcelos y Antonio Caso una solución más viable. Dos realidades que separarán el ambiente cultural de los próximos años, a través de las ideas sobre la literatura comprometida de corte nacional, y aquella con anhelos de universalidad. Mientras tales nociones toman fuerza, Enrique González Rojo luego de tres años dentro de la institución, traba amistad con un par de muchachos que comparten su entusiasmo por la literatura: Bernardo Ortiz de Montellano y

³ La inclinación del autor por algunos temas de esta índole adelanta las discusiones sobre los nacionalistas de los que se hablará en el siguiente apartado al abordar las problemáticas surgidas durante el tiempo de los Contemporáneos.

un tal Jaime Torres Bodet quien no se molesta en disimular su alegría al descubrir que su amigo es hijo del poeta por el que presenta una marcada admiración⁴.

Descubiertos los placeres de la lectura, Enrique decide seguir el camino de su padre y comenzar a escribir versos, motivado por el ejemplo y el amor de quien no puede evitar ver en él “el signo sagrado y doloroso con que el arte marca a sus elegidos” (González Martínez, 2002:143). Ya para el año de 1916 gana un modesto accésit en los juegos florales de Saltillo con su “Poema de la amada en el campo”, el hecho de firmar como Enrique González Martínez, olvidando el Jr. que colocaba enseguida, provoca equívocamente que su padre sea felicitado. Después del incidente de ese momento decide conservar el apellido materno. El poema muestra un buen manejo de los metros, los endecasílabos y octosílabos. La versatilidad con la que Enrique González Rojo hace uso de distintas y variadas formas métricas⁵, sólo puede entenderse a raíz de las jornadas de formación con el gran modernista, de quien aprende no sólo la destreza para formar alejandrinos de una óptima hechura, alejandrinos que adornarán las páginas de su primer libro años más tarde, sino también la habilidad para despojar al discurso de una retórica vacía que ya empieza a atestar las páginas de aquellos continuadores de la expresión dariana que parecen no comprenderla, problema al que alude Enrique González Martínez en forma de denuncia en su soneto “Tuércele el cuello al cisne” con el afán de buscar un verso más esencial y no solo compuesto de elementos decorativos. Afán que Enrique González Rojo llevará hasta sus últimas consecuencias en su obra de madurez, al despojar al discurso incluso de la anécdota y del drama, movido por la

⁴ Torres Bodet entrega su primer libro titulado *Fervor* a Enrique González Martínez quien escribe un prólogo para él.

⁵ A palabras de Salvador Elizondo en su *Museo poético*: “Fue un poeta que manejó con maestría todas las grandes innovaciones, como el verso libre. Sin perder ninguna habilidad para emplear las formas tradicionales desde el corrido hasta la stanza [...]” (2002:34).

lectura de Juan Ramón Jiménez años después. Características que advierte Guillermo Rousset Banda como “precisión del sentido” o “confluencia de la estrofa o el verso” (2002: 40) bien pueden irse perfilando poco a poco desde ese momento.

La cercanía entre padre e hijo se ve cada vez más fortalecida por el mutuo interés por la literatura, colocando a uno y a otro en el plano de la confianza y la amistad, a tal punto que habrán de dedicarse algunos de sus poemas, o conjuntos de ellos, más importantes en las décadas subsecuentes⁶. Tal vínculo se antoja perjudicial para Guillermo Sheridan en *Señales debidas*, al alegar que el suyo es un arraigo que impide al poeta más joven encontrar su propia voz⁷: “Incapaz de huir de su dominio, desarmado ante su poder, indolente ante la posibilidad de una huida pródiga, Enrique González Rojo se convirtió en la sombra de otro [...]” (2011: *sp*). La sola posibilidad de un hecho así preocupa en un inicio al gran modernista cuando dice: “Pesaba yo en él no sólo por mi madurez frente a su adolescencia, por mi obra hecha ante el balbuceo de la suya” (González Martínez, 2002: 265). Sin embargo, la siguiente afirmación, que hay que leer más como un juicio del Enrique González Martínez crítico que como un comentario de un hombre motivado por el vínculo familiar, da cuenta ya de la individualidad de ese escritor: “Y logró que su voz tuviera un timbre diverso del mío” (2002:65). Esto último es posible gracias a las constantes búsquedas y renunciaciones bien presentes en su obra primera, la cual no incluye en poemario alguno, en donde pueden encontrarse endecasílabos como este “¡Tanto pensar! Sumérgese la roja// y satánica luz entre los mares” (González Rojo, 2002: 46) cuya última adjetivación rara vez se repite más adelante, empero apenas en esas

⁶ El poemario *El diluvio de fuego* del gran modernista contiene una dedicatoria a su hijo cuyo poema “Estudio en cristal” deja testimonio del debido agradecimiento a aquel: “A Enrique González Martínez, padre y amigo” (2002:193).

⁷ Testimonios como estos, indudablemente lapidarios, se entregan a manos llenas en el capítulo “Sombra de Enrique González Rojo”, título que ya de por sí dice mucho. Sobre aquellos se hablará más puntualmente en otro apartado, para evitar interrumpir el hilo que se intenta seguir.

líneas ya se perfilan dos de los motivos que luego serán capitales: la luz y el motivo acuático. De la misma manera gran parte de la imaginería de aquella primera poesía, lugar de esfinges y sombras, es abandonada en aras de una escritura que busca una atmósfera de claridad, de este modo difícilmente se encontrarán versos como estos⁸, pertenecientes al “Nocturno del destino adverso”, en los dos libros siguientes:

Bajo lo móvil de las sombras
 juntó mi carne con mi espíritu,
 y son incestos mis ideas
 que nacen de un escalofrío (2002: 46).

A la par de este quehacer impulsado por la constante lectura, Enrique González Rojo alterna su tiempo con otra de sus mayores pasiones, cuenta que de no haber sido poeta, hubiera elegido ser: “El autómatas jugador de ajedrez” (2002: 363)⁹. Su predilección es tal que organiza dentro de la revista *Pegaso* en 1917, una sección dedicada al juego en donde plantea problemas que deberá resolver el lector¹⁰. Las largas partidas con su padre revelan la inclinación por el ejercicio mental, por el placer de la inteligencia. Caso especial de quien muestra en madurez, a palabras de Guillermo Rousset Banda, una lírica de un

⁸ Los siguientes versos aparecen en *Revista Nueva* en el año de 1919.

⁹ Información que da a conocer en 1925 a través de una entrevista titulada “Encuestas frívolas del Universal Ilustrado” recopilada en la *Obra Completa: versos y prosa 1918-1939* del autor a cargo de Jaime Labastida.

¹⁰ Años más tarde un texto titulado “Ajedrez” adornará las páginas de su segundo libro, en él el embate amoroso encuentra su semejanza en el juego de estrategia.

Jugamos a querernos. Como apuesta,
 un corazón contra otro corazón
 en esta vez,
 aquel cambio de golpes parecía
 una reñida lucha de ajedrez.

El alfil, en inglés bishop,
 asistía por aquel entonces
 al congreso eucarístico.
 Por el tablero paseaban
 el peón, el caballo y la torre,
 la dama y el rey (2002: 138).

“intelectualismo sensual”, de una “emoción intelectual” (2002:38). Acaso habrá de descubrir en los siguientes años, que los mecanismos que subyacen debajo de la idea de poesía pertenecientes a Paul Valéry son similares a los de aquella otra disciplina:

[...] mi trabajo exigía de mí no solamente esa presencia del universo poético [...], sino cantidad de reflexiones, de decisiones, de elecciones y de combinaciones, sin las cuales todos los dones posibles de la Musa o del Azar se mantenían como materiales preciosos en una cantera sin arquitecto (Valéry, 1990:100).

La palabra ya no es entonces el producto de la inspiración, ni el poeta es hijo de ella. La eficacia de la misma, para la corriente poética de Valery, radica en ese reformular la construcción verbal a través del trabajo intelectual. De ahí la semejanza con este juego de estrategia, si en cada acción el jugador decide la victoria, entonces en cada movimiento del pensamiento está en jaque el encontrar o no la expresión precisa, aquella que le sea más adecuada al poeta. No obstante, aún faltan algunos años más para que Enrique González Rojo escuche con claridad las nociones agrupadas luego bajo el fenómeno de la “poesía pura”. No es de extrañarse que se adhiera a ellas con tal naturalidad, basta recurrir a sus inquietudes personales y de carácter literario en esta etapa de su vida para entender hacia donde se orientan sus ideas.

Las ocupaciones de Enrique González Rojo en este tiempo son la escuela y sus actividades de orden artístico intelectual. Sus nuevos hallazgos poéticos suele compartirlos, entre clase y clase, con los jóvenes Ortiz de Montellano y Torres Bodet. Cuenta este último, en el primer volumen de sus *Memorias*, que su amigo suele entonces vender, apenas salen de la imprenta, los poemarios de su padre para poder invitarlos al cinematógrafo o al café, que se vuelve el lugar predilecto para charlar acerca de sus agitaciones personales y culturales. En esas pláticas Enrique González Rojo muestra su amor por la ópera italiana, otra de sus

aficiones, a la par que les comparte sus descubrimientos literarios como Jean Móreas¹¹. El grupo no deja de hablar sobre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, aunque la influencia más marcada continúa siendo el modernista Enrique González Martínez, hecho que les cuesta el nombre en 1918 de los “cuellos torcidos”. Para esta fecha el grupo comienza a hacer sus primeras apariciones dentro de las revistas, conscientes de su voluntad de publicación, en una de ellas, *San-ev-ank*, Enrique González Rojo incluye, en el primer número, un soneto de impecables alejandrinos, el ya mencionado “Madurez”, paradójicamente escrito por un muchacho que ronda apenas los dieciocho años: “Y me dice la máxima: Que tu idea se forme// a golpes de martillo en la tarea enorme// de cincelar mármoles impolutos” (2002: 46). Además de dos poemas más¹², uno de los cuales, titulado “Los Vínculos”, señala, en sus dísticos sucesivos, el embelesamiento de un alma joven con sus imágenes relativas a la serenidad y el deseo, línea espiritual que a Carlos Pellicer¹³ le parece cercana a la del gran Martínez, pero que no impide vislumbrar una búsqueda propia que adquiere cada vez más un tono distinto: “González Rojo inicia apenas su ruta y la orientación que en él influye es grave y bella. Ya en sus más recientes poesías advierto cierta personalidad que, desenvolviéndose, nos regalará oportunamente” (1979 :54).

Más tarde, junto a Torres Bodet bajo el pseudónimo de Sub-y-Baja, escribe un artículo en donde pone en duda la retórica de Ramón López Velarde, acusa al poeta jerezano de hacer de la poesía un “malabarismo de la forma” (2002:281). Este desdén hacia los juegos verbales de inusitada hechura se volverá fascinación tiempo después, aquel juicio será desecho más

¹¹ Autor francés simbolista. Ya Jaime Torres Bodet, en las ya aludidas *Memorias*, lo coloca como una de las grandes influencias dentro de su formación y la de Enrique González Rojo. Este último traduce al poeta simbolista en *El Heraldo de México* tratando de conservar una estructura métrica fija y una rima consonante.

¹² Por alguna razón Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida no los incluyen dentro de las obras completas del autor.

¹³ Este comentario forma parte de la página en la que están dispuestos las tres composiciones, junto con una caricatura de Saturnino Herrán.

tarde cuando Enrique González Rojo diga de aquel en la revista *Contemporáneos*: “La riqueza de las imágenes y de los adjetivos imprecisos [...] hizo de Ramón López Velarde un esfuerzo personal, original en la literatura mexicana” (2002: 309). Aún lejos de esos años el autor equilibra sus ímpetus escriturales con su trabajo en la imprenta en donde empieza a corregir pruebas a cambio de un pequeño salario, hecho que le forma un hábito de perfeccionamiento bien visible en la constante revisión de sus propios poemas, de los cuales entrega a veces más de una versión.

Para 1919 luego de la cancelación de *San-ev-ank* el autor dirige junto con un joven José Gorostiza la *Revista Nueva*, a fuerza de satisfacer los ímpetus culturales y de divulgación de algunos jóvenes escritores, quienes ven la necesidad de armar un Nuevo Ateneo con las ideas de Alfonso Reyes sobre la pluma como reformadora del país. En ella publica algunos poemas, el ya mencionado “Nocturno del destino adverso” y un relato. Si bien el proyecto carece del impulso necesario para dotarlo de vitalidad, ayuda a entender la posición ideológica de aquel primer grupo al que luego se le conocerá como Contemporáneos. Cada miembro de este conjunto de jóvenes se da a la tarea de encontrar su voz particular al mismo tiempo que continúan sus labores de publicación. Enrique González Rojo entrega a *El Heraldo Ilustrado*, junto con algo de crítica literaria, algunos de los versos que formarán parte de su primer libro, uno de ellos adelanta ciertos motivos que habrán de seguir en él. “La estrella de mar”¹⁴ enmarcado dentro de la retórica modernista, es un poema hecho en alejandrinos construido a partir de un eje temático en el que el sujeto lírico aparece como un navegante cuyo afán es atrapar la estrella de mar que accidentalmente dejó caer en las aguas.

¹⁴ La segunda versión de este poema en *México Moderno* incluye un comentario de Agustín Loera y Chávez sobre este escritor, comentario que adelanta algunos de los rasgos que otros señalarán con insistencia, como el tópico del paisaje o la insistencia del viaje, incluso habla acertadamente de una “lírica de ondulante transparencia” (1979:56).

El autor juega con la metáfora y de pronto lo que se busca no es la estrella marina si no la celeste, razón por la cual la red se lanza al anochecer. Este empeño frustrado acaso revele el intento del poeta por buscar la palabra huidiza, difícilmente recuperada luego de su fuga:

Yo, pescador de ensueños, cuando termine el día,
echo mi red tres veces en el profundo mar...

Una vez de los cielos la claridad venía
a fundirse en las olas de esmeralda y cristal;
eché mi red de ensueños al terminar el día
y le arranqué a las ondas una estrella de mar.

Humilde y tembloroso la contemplé y acaso,
¡oh avidéz de los ojos!, marchaba sin cesar
a un recóndito olvido, como el Sol en ocaso
huía entre las sombras de la claridad...

Mientras la mano incauta la estrella sostenía,
un movimiento brusco precipitola al mar;
y eché entonces las redes de la esperanza mía,
y cogí de las ondas, con mi melancolía,
una inquietud sin tregua y un imposible afán.

Yo, pescador de estrellas, cuando termine el día,
echo mi red tres veces en el profundo mar (2002:51).

Búsqueda de un imposible, noción que habrá de acercarlo naturalmente, años más tarde, a las ideas de Juan Ramón Jiménez, poeta que va al encuentro de la palabra precisa en *Eternidades*: ¡Intelijencia!, dame / el nombre esacto de las cosas!" (2002:230-231). En el poema de Enrique González Rojo empieza a perfilarse ya un rasgo característico de su lírica, la presencia de una rima única que se repite en todo el poema de manera asonante, aquí todavía alternada

con otros versos consonantes. Esto denota un afán de experimentación que habrá de dar luego con una voz particular, abierta a diversas combinaciones cadenciales.

Para 1920 cuenta con algunos versos publicados en varias revistas, además de coordinar en *El Heraldo de México* la sección cultural como jefe de redacción. En el momento en el que consolida más su amistad con el grupo de amigos escritores, a través de sus reuniones en el café Selectus donde la conversación se inclina (gracias a un joven Xavier Villaurrutia) hacia la obra de André Gide, recibe la noticia del nombramiento de su padre como embajador de Chile en el periodo de Adolfo de la Huerta. En septiembre de ese mismo año, padre e hijo parten hacia Valparaíso en un trayecto que dura los cuarenta días bíblicos, cuarenta días en donde sienten en carne propia el periplo de Ulises en palabras de Enrique González Martínez: “Aquel viaje parecía la realización de sueños lejanos, de herencias errabundas, de aventuras que en años remotos aprendieron, en busca de una dorada presea, hombres que se perdieron por oír la voz de las sirenas y no saber atarse al mástil del navío” (2002:206). Simultáneo a él Enrique González Rojo:

¡Oh cuántas perlas bucearán mis ojos
en el rugiente mar que canta!
¡Cuántos corales rojos
y sirenas de nítida garganta! (2002: 50).

Aquella experiencia se vuelve determinante para el joven escritor, cuya vida y obra presentan a partir de ese momento una marcada tendencia hacia la aventura del viaje, hecho que da nombre a su primer poemario, realizado la mayor parte durante su estancia en aquel país. *El puerto* abre sus páginas con una sección¹⁵ de once composiciones conectadas por lo que parece ser un hilo narrativo, en donde se comienza por la invitación al desplazamiento a

¹⁵ El libro se compone de un par de apartados, el que lleva por nombre “Los vínculos” se anuncia en *México Moderno* en forma de *plaquettes*.

bordo de la nave con unas canciones, en palabras de Guillermo Sheridan, parecidas en tono a las de José Gorostiza en cuanto consiguen “un lirismo atenuado” (2003:162), efecto que se logra por la depuración de carga expresiva y retórica:

Sobre tus velas posarán las aves,
sobre tus velas blancas,
que extendidas al cielo se asemejan
a dos enormes alas.

Ya cruzarás el mar, en donde dejas
la estela de tu amor y tu esperanza.
¡Despliega, nave mía,
toda la fiesta de tus velas blancas!...(2002:49-50).

A estas composiciones suceden otras en las que se enumeran los prodigios del mar, espacio propicio también para los sueños de un joven anhelante: “Cierra el grumete niño sus ojos a la luz, // y una sirena rubia y de color de rosa// va borrando fantasmas de azul” (2002: 52). A la labor reflexiva con la que se quiere cerrar la sección a través de una asimilación clásica del viaje como la vida, se antepone la emoción y el ejercicio sentimental, bien presente en el resto del poemario, constelado de amantes y jardines en donde el paisaje toma todavía la forma del estado del alma. Pasarán algunos años más para que el autor se decante por una expresión alejada de esta, aunque el motivo del viaje prevalecerá en toda su producción posterior.

1.2. Salir de la cama: la vida y el viaje

Luego de pasar tres años en Valparaíso como canciller en el consulado mexicano, Enrique González Rojo vuelve en 1923, justo cuando la empresa por la reformación cultural del país toma fuerza, al igual que el renombre de algunos de sus compañeros escritores. Torres Bodet figura ya como el secretario particular de quien iniciará la tarea titánica de llevar la educación

a distintas partes del territorio: José Vasconcelos, cuyo entusiasmo permite a los jóvenes ocupar desde temprana edad puestos importantes. Carlos Pellicer, por ejemplo, se une a aquel en las giras por la creación de la Secretaría en largos trayectos en los cuales hace llegar la palabra de los clásicos a través de la oratoria, discursos en los que de vez en vez saca a relucir algunas de sus nuevas producciones poéticas. Animado por aquellos, Enrique González Rojo funge como jefe del departamento de Bellas Artes, reemplazando así a Ricardo Gómez Robelo¹⁶ luego de su muerte, para quedar a cargo de la educación estética de México junto con Salvador Novo, con quien entabla una buena amistad¹⁷. Por esos años comienza a ensayar una poesía de carácter nacionalista con hálitos de lucha, de tal forma que en 1924 la revista *La Falange*, dirigida por Jaime Torres Bodet, integra entre sus páginas uno de sus poemas titulado “Mil novecientos once”, que, en su versión más completa, la que se suma a su segundo libro, en sus ocho secciones hace referencia a la agitación cultural del momento en un llamado a la consolidación de la raza a la manera de Vasconcelos, a quien dedica estos versos. De esta línea de pensamiento no han de surgir más composiciones¹⁸ sino hasta años más adelante y de forma esporádica. Antes bien en la misma revista sale a la luz un poema fechado en Valparaíso, de la misma raigambre que *El Puerto* cuya publicación se da en ese mismo año (1924) a cargo de la editorial Cvltura.

Tales composiciones lo hacen blanco, junto a sus compañeros escritores, de la crítica de una facción cuyas ideas toman fuerza a partir de un artículo de Julio Jiménez Rueda en *El Universal*. En éste se señala la necesidad de una literatura que busque retratar los valores de

¹⁶ Escritor que cuenta con dos obras: *En el camino* (1906) y *Sátiros y amores* (1920) poco recordado a pesar de los encomios que recibe de figuras tales como Alfonso Reyes o José Vasconcelos.

¹⁷ Constancia de esta relación se encuentra en el libro *Protagonistas de la literatura mexicana* y la da el mismo Salvador Novo a través de sus elogios a Enrique González Rojo: “Era positivamente un encanto. Su simpatía era arrolladora” (Carballo, 2005: 256).

¹⁸ El autor anuncia para *La Falange* un libro con esta misma línea espiritual que llevaría por nombre: *Años de lucha y pensamiento*, el cual nunca logra salir a la luz.

lo nacional y lo autóctono, que —a su criterio—encuentran su forma más completa en el hecho conspicuo de la revolución. Tal y como lo venía haciendo el muralismo con su invitación al relato ideológico en el que figura lo popular y el folclor, en un intento de unir a la nación bajo un mismo criterio identitario, conocido más tarde como “la cortina de nopal” en un gesto mordaz de José Luis Cuevas. El escritor al ceñirse a los parámetros de un arte de índole social y de lucha, entra en el terreno de lo que se denomina literatura “viril” contrario al de aquellos que abogan por una literatura desinteresada, los “afeminados”¹⁹. Flecha adjetival que dispara hacia los que luego se les conocerá como Contemporáneos, quienes antes que ceñirse al compromiso ideológico del momento se nutren de la cultura universal en su marcado cosmopolitismo. Estas críticas son la extensión de las expuestas por los estridentistas años atrás en las que Maples Arce desestima el valor de los jardines interiores del modernista Enrique González Martínez, y con ello al grupo de jóvenes que vieron en él una especie de padre en el terreno de las letras.

Para la fecha en que Jiménez Rueda pone sobre la mesa tales nociones, el conjunto de escritores se reconoce al fin como un grupo, a través de una conferencia impartida por Xavier Villaurrutia titulada “La poesía de los jóvenes de México” (1925), en donde se puntualiza sobre aquello que los distingue de entre el resto. No sin antes elaborar todo un recorrido por la tradición literaria que los precede, en una suerte de justificación, deteniéndose particularmente en las figuras pertenecientes a la segunda mitad del siglo

¹⁹ “[...]el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (Rueda, 1924: 25). Este comentario saca de proporciones la crítica sobrepasando la esfera de lo literario para atacar abiertamente la sexualidad de algunos de los integrantes de los Contemporáneos.

diecinueve en adelante, como Manuel Gutiérrez Nájera o Luis G. Urbina²⁰, para hacer especial énfasis en Enrique González Martínez al que dedican estas palabras: “Nunca en nuestra lírica, hasta él, se habían oído juntos la mayor elevación espiritual y la mayor perfección artística. Es nuestro poeta meditativo, su concepto del arte, muy personal, muy suyo, su ideología robusta, hicieron de él un maestro imposible” (Villaurrutia, 2012:823). Si tal escritor se prefigura como el dios mayor del Parnaso mexicano, entonces se necesita a alguien que muerda la manzana del Edén: una Eva y un Adán. En el terreno de las letras significa hablar de la obra de Ramón López Velarde y José Juan Tablada, según la conferencia, quienes abren las posibilidades de una nueva tierra “de más amplios panoramas, de mayores libertades” (2012: 825). El primero con el cuidado formal de su poesía y el carácter inusitado de su expresión verbal más que por la imagen de cantor de la patria que han querido exaltar los nacionalistas²¹. El segundo por su “técnica poética” y “amplia libertad del verso”²²(2012:826).

Expuestos sus pilares fundamentales, sin olvidar claro a los Ateneístas de quienes dicen heredar una “seria cultura, firme, humana y minuciosa” (2012:824), se reconocen a sí mismos como un “grupo sin grupo” donde cada una de las individualidades posee sus propias búsquedas y renunciadas trasladadas a la obra, al contrario de los estridentistas a quienes ven

²⁰ A Luis G. Urbina el sonorenses dedica una sección completa de *Espacio*. “Jornadas de amor” presenta un regreso hacia los tópicos decimonónicos mexicanos, pero no en el plano formal, en una suerte de añoranza con sus amantes en los jardines, a los que se une, a veces, la estridencia de las carreteras.

²¹ Cosa que ahonda Enrique González Rojo años más tarde en uno de sus ensayos, para él la mala lectura de este poeta ha desembocado en imitadores que sólo introducen palabras relativas a lo que ellos plantean como lo mexicano ignorando su calidad espiritual y técnica, remata con una sentencia: “Abundan los prosélitos, pero faltan los discípulos inteligentes” (González Rojo, 2002: 311).

²² A José Juan Tablada no duda en elogiarlo lo mismo que reprocharle, un tanto de manera velada, el que su poesía sea una de ojos para afuera, sin demeritar la clara inteligencia y el refinamiento de la misma: “Su espíritu nunca ha llegado a penetrar en el sentido profundo de las cosas y su anhelo se confunde con el de los pintores impresionistas; movimiento, luz, vida... ¡lo demás no importa!” (González Rojo, 2002: 296). Curiosamente esa tendencia es la que señalan algunos críticos en ciertos momentos de *Espacio*: “[...]el mar de Enrique chico se quedaba en la postal, y sus apuntes en la epidermis” (Sheridan, 2003: 264).

como un modelo de inconciencia (en sus actos de ruptura escandalosa), un arte que genera unanimismo al ceñirse a postulados ideológicos que privan la libertad. Si en los ismos ven una tendencia por romper con la tradición, ellos se erigen como parte de ella, continuándola:

Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor, porque sintetizan, en su porción máxima las primeras realizaciones de un tiempo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano(2012: 828).

A estos nombres se le sumarán otros con el paso del tiempo o bien se suprimirá alguno, dependiendo de aquel que formule la lista, lista que se asemeja a una auténtica “cinta de Moebius” (2003: 11) a palabras de Guillermo Sheridan. Después de exponer al conjunto, Xavier Villaurrutia procede a señalar los rasgos inherentes de sus respectivas obras, antes de leer un fragmento de cada una²³, de Enrique González Rojo dice:

[...] es un poeta de pensamiento firme, de pasión ordenada. Amante despacioso de la técnica tradicional, limitó en ellas sus primeras visiones en las que había no sé qué de imperturbable y sereno que incitaba al deseo de apresurarlas, de aprisionarlas. Ahora su verso ha ganado movimiento, apartado de las normas que antes guardaba con fidelidad. Verdadera licencia para entrar en la versificación libre, no está capacitado a violar una regla quien no la haya sabido guardar. Se advierte en los poemas de Enrique González Rojo un deseo valiente de abrir los sentidos a nuestro paisaje real, como antes lo hacía con el paisaje interno. Claro que su poesía, guardando al concepto, adquiere con esto vida y flexibilidad (2012: 829).

Esta descripción bien puede definir la poesía que pronto formará parte de su segundo libro, poesía que devela ya un timbre propio en el plano formal y expresivo. Esa variedad del metro puede notarse en “Los cuatro mares” (impreso en 1925 en *La pajarita de papel*, publicación que presenta una serie de viñetas y grabados del Dr. Atl) con combinaciones de versos que

²³ “Visión de pájaro” es el poema con el que se introduce a Enrique González Rojo, ausente dentro de las obras completas.

rondan desde las seis hasta las catorce sílabas. A esto se le suma una condensación de la estrofa que deja ya la insistencia rítmica de la consonante en pro de la asonancia, con la repetición de una rima única en cada sección, a la manera del romance. En cuanto al fondo, se hace a un lado anécdota a favor de las impresiones del sujeto lírico en el mar, en una mirada que privilegia el afuera, como arriba lo dice Xavier Villaurrutia. Si el paisaje cambia a diferentes horas es normal que se hable de los cuatro mares, a cada uno corresponde un momento del día:

La marcha heroica de la tarde
 los sones del mar armonizan;
 mas la batuta del sol desaparece
 y la confusión se inicia
 con sonidos falsos de rocas-oboes
 y apresuramiento en las olas flautistas (2002: 91).

A este concierto de tonalidades con sus inusitadas imágenes, se une la reflexión con un cariz de emoción que está lejos ya de los ayes de *El puerto*. Para las mismas fechas en las que sale a la luz esta poesía, Enrique González Rojo se une al departamento de Salubridad en las tareas editoriales junto a Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia, a las órdenes de Bernardo Gastélum quien viene a ocupar el lugar, por un tiempo, de José Vasconcelos luego de su renuncia. Su relación con el grupo no se queda en el plano laboral, los une también su entusiasmo por las lecturas y la escritura, a tal punto que Bernardo Gastélum figurará como editor en la revista *Contemporáneos*. De entre estos jóvenes es precisamente con González Rojo con quien entabla una mayor cercanía, interrumpida en ese momento por un nuevo viaje que emprenderá éste al lado de su padre, nombrado embajador ante la corte de España.

Para 1925, el joven escritor deja una vez más su Ítaca con rumbo al viejo mundo, ese mismo año recorre algunos sitios de Europa, hecho que se transparenta en su poesía

fechada en Italia, gran parte de España y Francia. Precisamente desde Bayona, lugar en el que tiene un nombramiento consular modesto, hace llegar una carta a José Gorostiza, importante pues permite entender sus inquietudes personales en ese momento, pero también la situación escritural en la que se encuentra. Luego de describir sus amoríos con una mujer de nombre Carolina allá en México, prosigue —no sin cierta añoranza— a enumerar los sucesos de adolescencia, sus años de colegio cuando, junto con su compañero, organizaba la *Revista Nueva*; le hace notar cómo siente cada vez más los influjos de la madurez, alimentada por las lecturas y los pensamientos que le suscitan éstas, hecho que le hace desear coger la pluma con mayor avidez, en un compromiso asumido:

Le he cogido tal cariño a mi arte que a él quisiera consagrarle la mayor parte de mi vida. Y ahora te diré por qué. En primer lugar, con cierta madurez intelectual se hace más vivo el deseo de expresarse. En otra forma, se tienen más cosas que decir. Puede ser también que la vida le diga a uno más que antes. Al sorprender nuevos aspectos nacen nuevos sentimientos y surge a menudo la reflexión (Gorostiza, 1995:108-109).

Aunque es más vivo el deseo por decir se le dificulta más llenar la extensión del papel, no por falta de ingenio o habilidad sino porque ahora somete su expresión a un rigor mayor al punto de pensar y repensar para encontrar la palabra precisa de finas líneas, proceder que se traduce en una aflicción devenida luego en el goce del descubrimiento:

Ahora que tengo veintisiete años necesito de más tiempo para llenar de tinta las hojas blancas; pero cada línea obscura que se alarga sobre el papel me produce honda voluptuosidad, dolor y alegría. Me parece que en una llanura de hielo me tiendo yo mismo, me divido, me reparto y ocupo toda la extensión (Gorostiza:109).

Curiosa esta última analogía sobre la hoja en blanco como un agua congelada, sin saberlo todavía parece ir esbozando en sí la idea que aparece en dos de sus textos de carácter metapoético años más tarde: “Estudio en Cristal” y “Muerte de Narciso”. Poemas que todavía no figuran en sus planes como sí algunos otros versos que conformarán su segundo libro,

entregado a la prensa²⁴, acaso por su padre, en la Editorial Mundo Latino de Madrid, país en el que reside durante un tiempo. Allí mantiene el mismo rumbo cultural de sus actividades, asiste a la ópera y sostiene una relación de amistad con Antonio Marichalar y José Bergamín; además tiene la oportunidad de conocer a algunos escritores más como Unamuno, Machado y Ortega. Sus incursiones a los museos le entregan horas de contemplación frente a algunas obras escultóricas, a las que describe con detalle en cartas a sus amigos de México, acaso recordando los ecos de aquella sentencia “Espera, pule, labra”. Es precisamente Jaime Torres Bodet quien recuerda con cariño en sus *Memorias* esa pasión de Enrique González Rojo por el arte plástico incrementada durante su estadía en Europa y que habrá de hacer mella en forma de motivos e imágenes para su nueva poesía: “Nos descubría con efusión a los esclavos de Miguel Ángel y exaltaba, cada vez que podía, la estatuaria dramática de Bourdelle” (Torres Bodet, 2017: 150”).

Para finales del año de 1926 su obra poética se agrupa ya bajo el nombre de *Espacio*. Este libro con un elegante trazo de Jean Charlot, y con una gran cantidad de dedicatorias—la gran mayoría a miembros del grupo²⁵— revela ya esa expresión que ha ido madurando desde hace algunos años, por lo que resulta lejano de *El puerto* en cuanto a su construcción poética, sin embargo, continúa algunos de sus temas y los acentúa, de entre ellos el del viaje. Este más que ser un simple motivo es una actitud vital para González Rojo, cosa de la que da cuenta José Gorostiza en una carta escrita a Carlos Pellicer. En ella se describe con elocuencia

²⁴ Enrique González Rojo da cuenta a su amigo de que planea pronto agrupar una serie poética sobre viajes, bajo el nombre de “Música entre los árboles”. Tal libro no llega a publicarse—como lo asegura Guillermo Sheridan en las notas de las epístolas de José Gorostiza—, no obstante, dentro de las obras completas del autor, Guillermo Rousset Banda rescata algunos de los poemas que formarían parte del tomo, ni más ni menos que ocho composiciones, que no publica en algún otro medio. La razón de ello es incierta, así como el abandono de este proyecto.

²⁵ Guillermo Sheridan en *Los contemporáneos ayer* (2003) habla de un rasgo muy particular de estos poemas con dedicatoria. Pues toman las características de la obra del escritor a quien van dirigidos, así el poema dedicado a Xavier Villaurrutia presenta un escenario poblado de sombras y ecos,

al “grupo sin grupo”, a partir de una alegoría en cuyas metáforas se señalan no sólo los rasgos de la personalidad de cada autor sino también las particularidades de sus respectivas obras, dice la cita:

Nosotros, tú lo sabes, somos las piezas de adentro. Xavier, el comedor. Los demás las alcobas. Hasta la última del fondo, que es Jaime..., amagada de penumbras y con una lámpara en que se quema el aceite de todas las confidencias. ¿Salvador Novo? La azotea. Los trapos al sol. ¡Y ese inquieto de González Rojo, que no se acuesta nunca en su cama! (Gorostiza, 1995: 136-137).

El que Enrique González Rojo figure con esta propensión de movimiento con sus ansias de abandonar la alcoba, revela esa postura frente a la noción del viajero que toma el conjunto. A medida que este grupo de jóvenes escritores va intercambiando ideas y posturas, la dupla Ulises-Simbad adquiere una relevancia significativa²⁶, en tanto denota un estado de curiosidad y búsqueda constante vinculada con el conocimiento interior y los deseos de libertad. Ir en pos de tales principios no necesariamente implica emprender el viaje a la manera de aquellos, pues éste puede realizarse incluso dentro de los contornos de la habitación, en lo que Juan Pascual Gay y Anuar Jalife Jacobo describen como: “Una aventura que tiene como puertos de partida un sillón, una carta, un retrato empolvado y como puntos de arribo sitios imaginarios, rincones de la memoria, lugares de reflexión”. (2016: 327). En otras palabras, el viaje inmóvil, medida contra el tedio, que desembocará en los espacios de la interioridad donde: “no se trata de salir sino de adentrarse para ganar en profundidad. De ahí la renuencia del viajero [...] a dejar la alcoba en busca de algo que intuye se encuentra en sí mismo” (2016: 340). Así, por ejemplo, a Gilberto Owen, en uno de sus poemas anteriores a su gran producción de largo aliento y titulado precisamente Simbad, no le

²⁶ Así como el modelo del Hijo Pródigo, aquel que abandona la casa del padre con el fin de aventurarse al desarraigo interior, figura a la que se inclinan más Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

interesa tanto rescatar el drama exterior del héroe de las mil y una noches, como sí contraponer la movilidad y la inmovilidad de la aventura reproducida nada más y nada menos que dentro del cristal de una pecera, a partir de una mirada de cariz analítico:

Frente al acuario, joyería de escamas donde los peces ilusorios, lúcidos, amenazados de muerte por el hombre, ensayan el geométrico ritmo de las curvas, la curiosidad de Simbad el marino fuma la última pipa (Owen, 1979: 152).

Esta quietud y reflexión del viaje inmóvil sobrepasan la pura línea temática para traducirse en una actitud que se opone a la velocidad de acción de la vanguardia. El hombre, al procurarse un espacio propicio en la soledad de su alcoba, sigue su propio curso de la tradición hasta marcar una ruta particular de pensamiento que se traslada a la obra. La individualidad por encima de la ideología. Hay que pensar a cada uno de estos escritores como islas con sus singularidades en constante comunión con las otras, afinidad que Xavier Villaurrutia define, con el afán paradójico de eludir la definición, como un “archipiélago de soledades”. ¿En dónde radica entonces ese punto de encuentro? Uno de ellos abrevia la respuesta: “[...] había algo muy importante que nos unía a todos: la conciencia y seriedad de nuestra obra, enfocada en direcciones modernas y apoyada en una cultura sólida” (González Rojo, 2002: 303). Cultura que no se ve limitada por el gusto imperante de una época en un lugar específico, cosa que permite al escritor aspirar a la universalidad. Enrique González Rojo no sólo muestra con la cita anterior, cuáles ideas actúan por analogía entre los integrantes, sino que además enseña que él mismo es un ejemplo claro de la diversidad de posturas dentro del grupo. Comparte con aquellos la búsqueda de una poética personal, pero la imagen de la isla parece no corresponder con su disposición al viaje, al que lo es con todas sus letras, convertido en una actitud crucial. Su figura es más bien la del bajel, la del bajel en ese “archipiélago de soledades”. Acaso esa diferencia con sus compañeros de generación pueda ilustrarla de mejor manera, “Ventana de sol” de este su segundo libro, en el que el

sujeto lírico se presenta en una situación similar al de Gilberto Owen. El viaje inmóvil se da frente al cristal con el pretexto de dar rienda suelta a la visión, empero, el yo lírico siente algo que se escapa dentro de los límites del marco, algo que no puede entenderse cabalmente dentro de la quietud de esa aventura:

Yo tallaba el cristal ciego
 por el áureo vapor del sol.
 Se adhería la luz a la luz
 en aquella cortina de oro.
 Fuera de mí, la vida era en el viento
 el fantástico viaje que no cesa jamás;
 dentro de mí, sentía
 la fatal opresión de mi descanso.

Manos que fueron fuertes mal podían
 dóciles ser como la oveja
 al reclamo vibrante del pastor (2002:120).

A la gran actividad del ojo se contraponen la imposibilidad del tacto de sentir un afuera, la añoranza se hace inevitable y el sujeto desea dejar los contornos de la habitación:

Y era eterna la luz de la mirada
 y absurda la faena de mis manos.

Soñaba que los árboles tenían
 —¡oh tarde de la joven primavera! —
 hojas verdes y frutos amarillos (2002: 120).

Ese afán de salir se vislumbra en toda su obra de manera que incluso el espejo, aun con todas las implicaciones que le atribuyen los Contemporáneos como elemento que propicia el desplazamiento interno, no es ese objeto de la alcoba, más bien toma su referente más antiguo, el del agua sosegada del estanque. Si bien es cierto que, en su segundo libro, tal afán se traduce como una lírica que pospone la reflexión y la interioridad en pro del color y el

movimiento del paisaje, es verdad también que (en algunos momentos) la profundidad interior se hermana con la idea del viaje, en una suerte de búsqueda de uno mismo, para tomar al pie de la letra la máxima de Fénelon: “Es necesario perderse para encontrarse”²⁷. Tal es el caso de la sección “Arenas”, en la cual ciertos poemas muestran una introspección que es el resultado del paso del poeta por distintas partes del viejo continente. Como lo muestra “En la capilla de los Médicis”, en él el lugar toma la forma de una revelación, la luz que de pronto se posa en la frente del mármol se asimila a la actividad del pensamiento propia del yo lírico, quien enuncia sus anhelos de posteridad propia de la figura en la sala: “Acaso algún día claven en mis ojos// sus dardos las siete flechas de la aurora” (2002: 149).

Esta mirada interior dará pie a que elabore sus *Elegías Romanas* años más tarde, de modo que no hay razón para decir junto con Guillermo Sheridan que *Espacio* no logra: “dar el salto mortal hacia el abismo interno”. (2003: 64). No obstante, su acierto consiste en señalar que el viajero de Enrique González Rojo, perteneciente a su segundo libro, al no pertenecer al propio de los Contemporáneos, parece concordar más con el ya formulado por los románticos. Según Juan Pascual Gay y Anuar Jalife Jacobo a partir de la obra *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768) de Lawrence Sterne, el viaje en la literatura comienza a hacer a un lado el drama de las circunstancias para centrarse en el interior “con la libertad de dilatarse en contemplaciones, evocaciones y reflexiones, entre los cuales figura el viaje mismo” (2016: 326). Línea espiritual que continúan, en México, autores como Manuel Payno o Guillermo Prieto, y que retoma Enrique González Rojo, pero lejos ya de la preponderancia

²⁷ La obra de Francis de Salignac de la Mothe Fénelon constituye un punto de apoyo para la noción de la inmovilidad para algunos miembros del grupo, sobre todo para Xavier Villaurrutia y Novo. El Quietismo, por el que aboga el francés, marca el camino para los jóvenes que se aventuran hacia las islas de la curiosidad y el autoconocimiento.

del sentimiento de Sterne, cosa que se deja ver en las constantes alusiones a fenómenos del intelecto, que por momentos hacen recordar al Odiseo de Homero.

En el libro *Los orígenes de la mitología griega* se indaga sobre las connotaciones de los epítetos que el aeda usa para referirse a tal héroe, uno de ellos, y el más recurrente, es *polymétis* en el cual la partícula *métis* con el significado de “muchos giros” alude a: “[...]las muchas vueltas que dio Odiseo tanto en el espacio físico —sus viajes—, como a los giros a los que sometía su mente para encontrar solución a los problemas con la destreza mental que le caracterizaba [...]” (1996: 337). Enrique González Rojo parece conciliar estas dos posturas, como lo muestra en los versos de su texto “Desde que estoy en la ciudad” pertenecientes a su libro segundo:

No hay peligro —así lo creo—
 en recordar los tiempos pasados
 y recorrer los futuros
 años,
 con una escuadra y un compás
 a la mano (2002: 148).

La fascinación por la lírica de este carácter obedece a las ideas instauradas por el movimiento conocido como poesía pura, el cual los Contemporáneos retoman de figuras tales como Henri Bremond, Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry. Anthony Stanton señala lo ambiguo que puede llegar a ser este fenómeno literario a tal grado de que en él se enmarcan otras tendencias de estilo y de concepto que no pocas veces se contradicen entre sí, empero, Enrique González Rojo se inclina más hacia la concepción de la poesía planteada por Paul Valéry: una idea clásica²⁸ y racionalista del proceso creativo enmarcada dentro del rigor y una voluntad de

²⁸ Paul Valéry explica en “Baudelaire y su descendencia” que lo clásico en el arte surge como oposición a los movimientos donde lo irracional e inconsciente dominan como ideales; de modo tal que el clasicismo llega a definirlo como un orden analítico de rigor y medida: “Lo clásico implica, pues, actos voluntarios y reflexivos

perfección que se visualiza como un absoluto ideal. Un llamado a una expresión en la que la emoción se ciñe a los postulados de la inteligencia antes que a los de la inspiración. No obstante, el trabajo de González Rojo al condensar la construcción en varios estadios como el estrófico o el temático hace con el purismo una poesía desnuda, a la usanza del autor de *Eternidades*, precisa, que se va desvistiendo de sus ropajes retóricos para quedar en su ideal de luz como: “una especie de misticismo poético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas” (Stanton, 1994:30). Ambas visiones las ensaya Enrique González Rojo en “Cristales”, en donde la mirada llega al punto de reducir el objeto a los meros contornos y a las más finas líneas, situación que se traslada al plano formal en un verso depurado y esquemático. Poema intelectual, que no cerebral, más acorde con lo que se ha venido a llamar “sensualismo intelectual” de naturaleza contemplativa:

Ella y la luz se pierden juntas.

A cada paso muere un espejo.

Sobre la huella de su planta,
la luz, pájaro libre del recuerdo,
pinta un tranquilo lago de esmeralda
en el césped del invierno.

En su vasija de cristal la tarde
ya recogió su aliento.

En realidad ahora vive
en su palacio de espuma y silencio,
frágil de claridad
en los espejos (2002: 116).

que modifican una producción «natural» conforme a una concepción «clara» y racional del hombre” (1995:113).

El autor, ya desde el segundo libro, se adhiere a esta línea a tal grado que Salvador Elizondo en su *Museo Poético* lo recuerda con estos rasgos más importantes: “Se adscribe a la contemplación de la luz y del cristal, categoría imposible del ideal poético, denodadamente perseguido desde su germinación primigenia y término indefinible, último, al que se dirige” (2002:34). De esta tendencia se deduce que este escritor da una importancia marcada al fenómeno de la mirada. Arturo Rivas Sáinz en su texto *Fenomenología de lo poético* da razón de cómo determinados poetas privilegian alguno de los cinco sentidos no sólo como mero recurso estilístico sino como una forma de aproximarse a su objeto, una manera diferenciada de estar en el mundo: “Un órgano se ha refinado en ellos, especialmente para la captación de la belleza; un órgano en ellos es más sensible para su captura” (Rivas Sáinz, 2008: 243). Para él hay poetas olfativos, táctiles, del oído, de la vista, del gusto. A Ramón López Velarde, por ejemplo, lo coloca dentro de los últimos, con sus imágenes que traen a la memoria diversas sensaciones del paladar: “mi voz es la gemela // de la canela” (López Velarde:2014:223). A José Manuel Othón lo clasifica como un poeta del oído con sus reminiscencias a evocaciones del sonido en el “Himno de los bosques”. Luis G. Urbina, por otro lado, le parece un poeta de la vista con sus gradaciones cromáticas en sus sonetos.

A propósito de los que se decantan por esta naturaleza a través de la manifestación del color dice Arturo Rivas Sáinz: “el color no implica solamente un distinto modo de ser, sino también un distinto modo de estar y de sentir” (2008:252). Enrique González Rojo presenta una marcada predilección por el blanco, que, para Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte*, es: “símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como una cualidad o sustancia material [...] representa un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito” (Kandinsky,1989:73). Una suerte de ideal de una naturaleza desnuda, inmaculada, atributo inseparable de la mujer despojada de todo artificio: “y arroja el dardo de fuego//sobre

el blanco de su blanco” (2002: 173). Tal y como su concepción de esa poesía que se va desvistiendo hasta llegar a lo más esencial del concepto. La hebra que une a todos esos juegos de cristales, blancuras y transparencias, no es otra que la claridad, lo primero que salta a la vista al revisar el *corpus* de este autor, tanto como un estado de esos objetos que pueblan el mundo poético como el fin último al que ha de llegar el pensamiento.

Estos razonamientos ya con toda viveza expuestos en su segunda obra, llevarán al escritor por derroteros casi inevitables, esa preponderancia de la mirada en su tamiz más intelectual desembocará en la imagen del espejo, y por lo tanto en una especie de introspección representada, en dos de sus textos capitales²⁹, por la figura de Narciso. Pero *Espacio*, más que ser el germen de esa expresión de largo aliento, es el poemario que define el curso de la voz del poeta en el plano formal y expresivo, libro que logra darle una forma propia a sus cavilaciones e inquietudes.

A un año de su publicación Enrique González Rojo regresa a México, a principios de 1927, para continuar con sus labores editoriales dentro de lo que él llama el “Parnasillo de Salubridad” a cargo de Bernardo Gastélum, al que recientemente se ha unido Jorge Cuesta. Participa de la noción de echar a andar una revista que reúna las inquietudes intelectuales del grupo mientras mantiene constante el ejercicio de la escritura a través de la prosa que ha venido ensayando desde hace tiempo, en la modalidad de la crítica y el relato, no muy lejos ya de ser entregada a la imprenta. En ese año contrae matrimonio con la norteamericana

²⁹ Para Anthony Stanton las formulaciones de la poesía pura de Paul Valéry (en lo que tienen de rigurosas e intelectuales) dirigen, a quienes las siguen, hacia una especie de “narcisismo reflexivo” (1994: 41). La imagen del espejo es más persistente en la obra de tres de los Contemporáneos: Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y José Gorostiza, los más cercanos al autor de *Monsieur Teste* según Stanton, a ellos hay que agregar a Enrique González Rojo. Sin embargo, para Anthony Stanton el seguimiento de esta inteligencia poética desemboca en un “nihilismo intelectual” (41), ve una correlación entre el silencio de José Gorostiza y el destino personal de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia. De dar fiabilidad a esta visión, es imposible encontrarla en la obra de Enrique González Rojo, su apego por la poesía pura no desemboca hacia estos derroteros.

María Luisa Rice, situación que toma desprevenido a su amigo Ortiz de Montellano cuando da relación de ello a José Gorostiza en una carta: “Enrique pasa su luna de miel entre alacenas (en una casa de huéspedes). ¡Se casó!” (Ortiz de Montellano, 1999: 187). Al siguiente nace su hijo que heredará, además de su nombre, la “ponzoña lírica”³⁰ es decir su amor por las letras y el apelativo de poeta; entusiasmado (desde la corta edad de once años) por los paseos a la biblioteca de la mano de su abuelo Enrique González Martínez sin embargo, quien habrá de recordar continuamente (perseguido por la pérdida) lo familiar de ese recorrido.

A principios de 1928 comienzan a tomar forma los proyectos del “grupo sin grupo”. Enrique González Rojo interviene activamente en la idea sobre la elaboración de una antología con los poetas mexicanos que, para ellos, figuran como los más representativos, en una recopilación que privilegie (por medio de un criterio selectivo y de rigor³¹) a los autores antes que a las escuelas literarias, y que dé más importancia a la obra que a la figura del escritor. Con el fin de mantener una imagen actualizada de la tradición de la que ya forman parte. El resultado es la *Antología de la poesía mexicana moderna*³² publicada ese mismo año bajo la firma de Jorge Cuesta, quien recibe todos los ataques de los detractores que no dudan en atacarlos públicamente, hablan con ingenio mordaz de “una antología que vale lo que Cuesta” (Schneider, 1964:19). Denuncian, más que las omisiones, las inclusiones de esos

³⁰ Denominada así por Enrique González Martínez, según cuenta su nieto en una entrevista (México D.F., domingo 25 de septiembre de 1983) en la que da información sobre los sucesos de su niñez luego de la muerte de su padre. Enrique González Rojo Arthur es un poeta de la llamada generación del poeticismo, sus intereses se amplían con la crítica filosófica y el psicoanálisis. Autor de un gran número de poemarios, destaca una producción de largo aliento, un poema didáctico que lleva por nombre “Para deletrear el infinito” (1972).

³¹ Enrique González Rojo en su texto “Cómo se hace una antología” da fe de la gestación del proyecto en sus charlas con Jaime Torres Bodet, ambos se percatan de la necesidad de hacer un corpus de textos de la tradición poética, cosa que la juventud evita con su idea de romper con el pasado. O bien las antologías existentes introducen obras que no aportan una imagen actualizada de la poesía: “Estas [...] obras abundan en iguales o parecidos defectos, siendo el principal de ellos la excesiva benevolencia para incluir nombres y obras de escaso valer” (2002:304).

³² Tanto es el gusto de González Rojo por la prosa en ese momento, que es el único de los miembros que propone una antología con lo más representativo de la narrativa, idea que sólo se queda en el aire.

jóvenes poetas que ocupan más de la mitad de la selección junto con figuras como Enrique González Martínez o Alfonso Reyes. La crítica del momento no perdona ni aun cuando —en un gesto de objetividad— se incluye al estandarte del estridentismo Manuel Maples Arce entre las páginas del libro. Desconocen ciertamente el impacto que tendrá la poesía de esos jóvenes integrantes dentro de las letras mexicanas.

En la antología aparece un respectivo estudio breve, pero puntual, de cada uno de los escritores, hecho por ellos mismos en un trabajo grupal. A Enrique González Rojo (dispuesto entre Bernardo Ortiz de Montellano y Salvador Novo) se le atribuyen las características de un poeta ordenado, consciente en su libertad dentro del plano formal, aunque lejano de la vanguardia su poesía logra ser actual gracias a su innovación y sus constantes búsquedas:

Lo que seduce en la poesía de Enrique González Rojo es, más que la alegría del color, la claridad del dibujo y la arquitectura esquemática de los contornos. Poeta de la inteligencia, sus llamados, sus quejas lo inquietan, como una invitación a perderse... Cuando la acepta en vez del extravío que teme y que la seguridad de su gusto evita, el regreso lo sorprende enriquecido con las conquistas de un tono más personal y franco.

La amplitud de su cultura lo instala en un clima de depurado escepticismo alejándolo de la frivolidad de las modas pero sin endurecerlo, afortunadamente en el molde de una costumbre. La melodía del verso libre en que ahora se complace no emana del capricho sino del dominio de las formas métricas regulares que durante mucho tiempo cultivó. A esto obedece, acaso, la confianza que tan pronto nos inspiran sus poemas y el error de los lectores impacientes que, no hallando en ellas ninguna arista superficial de que asir su admiración, confunden la frialdad con la modestia y no ven sino buena memoria allí donde en realidad existe la seguridad de una sólida, excelente tradición (Cuesta, 1985:188).

Este análisis crítico se basa en los poemas relativos a *Espacio*, mayormente aquellos que se acercan más en su construcción al fenómeno de la poesía pura, entre ellos están “Ventana de

sol” y “Cristales”, con sus llamados a la transparencia y la luz en un verso de carácter breve y conciso, expresión que le vale ser considerado un poeta calculador. Así figura de igual forma, apenas tres meses después, en la *Nueva Antología de Poetas Mexicanos* publicada en las ediciones de *La Gaceta Literaria* en Madrid, firmada por Gabriel García Maroto, pintor español que hace su residencia en México atraído por el gran movimiento cultural del momento³³. Colaborador dentro de la revista *Contemporáneos* con algunos de sus textos relativos al arte, pero también con un elegante diseño cubista para la portada de la misma. Su antología presenta una colección de retratos de aquel “archipiélago de soledades” con unos trazos que intentan atrapar la personalidad de cada uno de una forma casi esquemática, análogo al carácter de la lírica de algunos de los integrantes en ese momento. Al parecer la publicación no corre a cargo totalmente del artista español, cada uno de los integrantes escribe el comentario de su propia obra, ya sea en primera o tercera persona. De ser así este es uno de los pocos testimonios que Enrique González Rojo da sobre su escritura, de forma panorámica se reconoce como un poeta cuyos ímpetus de movimiento contrastan con su poesía de reposada construcción, al punto de considerarse un reflexivo. Remarca su desdén por la vanguardia y a cambio busca, en su refinamiento estético, la pureza del arte:

Lleva en sí mismo todas las inquietudes, todas las curiosidades. Pero como es, en el fondo, un reflexivo, no se entrega a ellas sino paulatinamente y después de acomodarlas a un criterio estético que cambia a menudo y se define a cada cambio. Esto quiere decir que es un poeta en constante y paciente formación.

Un crítico le aconsejó, al aparecer su primer libro, apresurar, apasionar sus emociones; él prefiere, por ahora, ordenarlas. ¿Será verdad que procede con excesiva lógica en su arte?

³³ Para James Valender en su artículo “García Maroto y los Contemporáneos” el vínculo entre el artista español y el grupo de escritores bien puede ser Enrique González Rojo cuando reside del otro lado del globo en 1926. Esto lo supone debido a la aparición de un poema suyo, que parece haber incluido el mismo Gabriel García Maroto en la revista *Almanaque* en 1927. Además de que uno de los artículos del pintor aparece en la revista *Forma* de México ese año, posiblemente publicada por González Rojo: ¿Habría entablado Maroto por entonces una amistad con González Rojo, lo mismo que (a través de éste) con el redactor-censor de la revista *Forma*, Salvador Novo? Es posible.” (Valender, 1998: 420).

Aunque admite el reproche cree llevar consigo la razón no con el sentido antipoético de la palabra y trabaja de acuerdo con sus ideas y sentimientos.

Admira y cree en esa bella labor paciente, profunda, del verso; y goza con sorprender el sentido “sin sentido” de las palabras. No por eso desdeña el ritmo del pensamiento, que presta a la expresión un trascendentalismo necesario. Huye siempre de lo fútil y abomina la moda. Es evidente que no aspira a ser un poeta de “vanguardia” y que es, sin embargo, un poeta moderno.

Uno de sus logros más legítimos es haber proclamado siempre como su grupo de amigos, la nobleza del arte y la pureza excepcional de la poesía (Capistrán, 1994: 88-89)

Para el periodo en el que aparece esta antología, Enrique González Rojo figura ya (junto a Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Bernardo Gastélum) como editor y fundador de la revista mexicana de cultura *Contemporáneos*, colaborador asiduo difunde entre sus páginas algunos de sus relatos en prosa (que piensa agrupar en un volumen de nombre *Viviendas en el mar*, las cuales desafortunadamente nunca logra entregar a la prensa). Relatos (uno de ellos con una dedicatoria a su esposa Mary Rice³⁴) que entran muy bien en la categoría de “arte desinteresado”; si el nacionalismo busca retratar al pueblo mexicano y la lucha social en la llamada novela de la revolución, estas narraciones toman la cubierta de un barco como escenario cosmopolita en el que se desarrollan lances amorosos de excentricidades y etiqueta, al son del *charleston* o el *jazz*. Sus personajes son a menudo retratos de la cultura norteamericana o inglesa, el Charlot representado por Chaplin es el centro de uno de estos textos, por ello no es extraño escuchar entre sus diálogos algunos vocablos extranjeros. Un movimiento que le asegura posiblemente la animadversión de sus contrarios; Enrique González Rojo se detiene ante la polémica en una crítica presente en *Contemporáneos*, donde denuncia el lugar común al que se somete a las letras mexicanas al introducir elementos que parecen ser del agrado del extranjero: “Quisieran ver, en nuestros

³⁴ “La inocente aventura del trópico” volverá a publicarse en *El universal ilustrado* un año después bajo el sello de ser el cuento predilecto del autor. Dentro de la narración existe un personaje con el nombre de Mary.

versos, la pistola que Pancho Villa esgrimía en las batallas, y junto al rifle y la canana de la revolución, toda la belleza de la literatura de las proclamas laboristas, agraristas y comunistas”³⁵ (2002:318). Se percata de que esta cerrazón ideológica conlleva a un estancamiento, en donde el tema se impone sobre el hecho literario, este último debe estar abierto a diversas manifestaciones presentes en otras partes del globo.

La renovación de la prosa que ensayan los Contemporáneos deviene de formas presentes en Francia, el ejemplo del momento es Marcel Proust. Sobre él escribe González Rojo también en la revista, le atrae ese juego ordenado de la exuberancia: “Más que su brillantez, me seduce su continuidad, sucesión numérica y sistemática” (2002:364). Ese fijar la vista hacia Europa no deja de lado, como creen los nacionalistas, la producción literaria del territorio mexicano. Enrique González Rojo presenta además una revisión de la obra de Salvador Díaz Mirón, se reconoce en su manejo para con el verso, y ve en él el antecedente de ese “arte por el arte”³⁶: “[...] anhelo de preciosismo, de refinamiento, que tendía a hacer de la poesía una joya trabajada con la minuciosidad de un orfebre, venciendo la dificultad y el dolor de la dificultad” (González Rojo, 2002:308).

El año de 1928 representa pues uno de gran actividad para González Rojo, a su aparición dentro de las antologías y revistas³⁷, se suma el proyecto de su regreso a Europa en calidad de secretario de la Embajada, junto a su mujer, que trae a su hijo en brazos, y al lado

³⁵ Esta afirmación no impide que años más tarde González Rojo escriba su célebre “Romance de José Conde”, para traer sobre la mesa una vez más los ideales de la lucha revolucionaria al mismo tiempo que desarrolla su “Muerte de Narciso”; conciliando en su persona tanto la llamada poesía comprometida y la poesía pura.

³⁶ Para Guillermo Rousset Banda el recurso poético llamado heterotonía, empleado en los versos del poema *Estudio en cristal*, es un rasgo que puede encontrarse en la lírica del autor de *Lascas*. Hecho que remarca la influencia que ejerce sobre González Rojo.

³⁷ Además de aparecer dentro de *Contemporáneos*, entrega a la revista *Ulises* uno de sus relatos, así como uno de sus poemas, “Última lámpara”, a la publicación argentina *Revista de avance*, en su edición dedicada a México. Ambos textos no se encuentran dentro de las obras completas hechas por Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida.

de Bernardo Gastélum, que hará de ministro plenipotenciario en Italia y Hungría. Durante su estancia recorre Roma, lugar que ejerce una fuerte fascinación en él³⁸ como puede verse en la revista *Contemporáneos* que alberga entre sus páginas tres composiciones líricas resultado del paso del poeta por la ciudad antigua, bajo el título de “Lugares”. Tal publicación aparece tan sólo un año después, cuando, ya de regreso, imparte clases en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Para 1930 se encuentra una vez más en Europa, así lo confirma una fotografía en la que aparece junto al poeta Luis. G. Urbina en la ciudad de Madrid, amistad que se remonta a la edad en la que su padre organizaba aquellas reuniones de escritores. De esos días fuera del país da relación en una entrevista que concede, ese mismo año en México, a un tal Marcial Rojas para la revista *Escala*. Marcial Rojas es un pseudónimo que utilizan diversos escritores de *Contemporáneos*³⁹, el mismo Celestino Gorostiza, editor de la revista, podría ser el autor quien entrega acaso uno de los retratos más completos de Enrique González Rojo. Describe al conversador que, dada su destreza verbal, puede pasar de un tema a otro con habilidad, frío y calculador, pero describe también al sujeto de cigarro en mano con la fiebre del viaje a cuestras. Los rasgos que advierte en su persona seguramente son del agrado del poeta sinaloense, debido a su apego por la escultura y el arte clásico:

Su cara de estatua neoclásica se anima fácilmente en una conversación que se entrega pronto y sin reservas. Fuma incansablemente. Sonríe tanto como fuma. Inventa y proyecta. [...] Para quien lo escucha es difícil fijarlo en un momento y en un sitio deseado, porque, como de un trampolín a otro, su propio impulso lo hace saltar rápidamente (1980:295).

³⁸ Ortiz de Montellano luego de la muerte de su amigo dirige una carta a José Gorostiza en la que remarca ese apego por la ciudad: “Enrique lo sabes, amaba a Roma más que a París – la ciudad de Jaime—o Madrid o México, mi pobre ciudad. Su última ilusión, antes de morir, fue volver a Roma” (Gorostiza, 1995: 384).

³⁹ César Rodríguez Chicharro se da a la tarea de indagar el pseudónimo, del que, a su parecer, hacen uso, más de diez personas. Entre ellas están los hermanos Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo entre otros.

Durante la entrevista (que entre sus páginas contiene un retrato de Enrique González Rojo hecho por el mismo Xavier Villaurrutia) habla aquel a quien el estudio y las lecturas le han dado la soltura de la expresión, pero también el viajero cuyas experiencias de los últimos años le han formado una idea más amplia del hecho literario fuera de las páginas. Su trato con distintos grupos le permite entender que, ante la desestimación o la indiferencia de los escritores europeos ante las letras mexicanas, se responde no con la cerrazón ideológica sino con el conocimiento de su literatura y la propia, en aras de comprender las correspondencias que existen entre ellas amparadas bajo la esfera de la tradición, lo que desembocará tarde o temprano en un diálogo más abierto:

Abogo desde luego por una mayor confianza en nuestras reputaciones nacionales y un menor acatamiento para las extranjeras; y por el estudio atento, justo, desapasionado de nuestra literatura. Y también por el estrechamiento de lazos amistosos con los más jóvenes escritores españoles, los únicos que más tarde sabrán comprendernos y estimarnos (296).

Palabras que develan una conciencia despierta y un ojo crítico; ya al momento de hacer una revisión al proyecto que fundó junto a sus compañeros, está trasladando a la esfera de la acción aquel comentario sobre estudiar a cabalidad el fenómeno literario del país:

Al principio, antes del viaje de tres de nosotros, era una revista de grupo y hoy no es ni de un solo grupo ni de todos los grupos, ni de una sola tendencia ni de todas las tendencias. Se colabora en ella por inercia, sin pasión, ni interés. No soy yo quien debe juzgar si ha ganado o perdido en ello. Lo único que sé es que, en su forma actual, no me interesa (296).

Este comentario es coherente con su proceder para con la revista, ya desde antes la labor editorial de la misma recae plenamente en sólo uno de los fundadores, debido, en efecto, a que tres de ellos se encontraban lejos para entonces. Ortiz de Montellano se da a la tarea de

llevar a cabo los demás números⁴⁰, en febrero de 1929 pide el apoyo monetario de Genaro Estrada (ante la ausencia de Bernardo Gastélum) quien luego de tener que viajar a Europa retira el financiamiento. Esto, aunado con el desinterés de algunos de los que participan en ella, o la desconfianza de algunos frente a las ideas allí vertidas, provoca el cese de su publicación en 1931.

La obra de Enrique González Rojo posterior a la cancelación de *Contemporáneos* parece ser escasa, lo que podría aventurar la hipótesis de que hay una pausa significativa en su escritura. De igual forma las circunstancias que rodean su vida a partir de aquí comienzan a ser difusas. A cuentagotas los testimonios sobre sus actividades luego de 1930 permiten llenar algunos vacíos; gracias a una carta que el escritor cubano Marinello dirige a Ortiz de Montellano⁴¹ se puede rastrear a Enrique González Rojo en La Habana para 1931, el motivo de su visita no es claro pero permite entender, primero que mantiene una cercanía con los intelectuales del momento y segundo que no abandona sus ímpetus de viajero⁴². Apenas un año más tarde entrega un cuento en *Nuestro México*, en el que el sujeto lírico navega por las costas de Brasil, indicio de una posible visita al territorio.

Sus labores por esos años en la Ciudad de México no están del todo esclarecidas, la mención a su persona por parte de Genaro Estrada en una carta entregada a Alfonso Reyes

⁴⁰ El abandono de la revista, así como el juicio que emite González Rojo en la entrevista, causan algunas discordias con Ortiz de Montellano, su amigo de juventud que da cuenta de esto en una de sus cartas incluidas en su *Epistolario*: “Ahora el silencio y la distancia y (“2º número de Escala, una revista de *coiffuere* que habrás visto y que dirige el agradecido Celestino) ataques que mueven más mi condolencia que mi cólera. Siento los hechos [...]” (1999:113).

⁴¹ El motivo por el que le escribe es sólo para recordarle que tiene en su haber la “cámara fotográfica” de su amigo Enrique, la cual olvidó en la capital de Cuba. Esto en Ortiz de Montellano, Bernardo. *Epistolario*. México: UNAM, 1999.

⁴² Esto contradice la idea de que Enrique González Rojo no sale de México luego de su segundo regreso de Europa. Idea que se encuentra en: Valdés, Héctor. *Los Contemporáneos. Una antología general*. México: SEP/UNAM, 1982.

permite situarlo en el Ministerio de Hacienda por 1932 junto a Alfonso Herrera Salcedo⁴³. El tiempo que permanece allí es incierto, aunque los testimonios de Rubén Salazar Mallén, dentro de su texto “Génesis de los Contemporáneos”, lo recuerdan trabajando durante un largo lapso en otro sitio, seguramente tiempo después. Sus palabras responden a ese espacio en blanco en la carrera de este escritor: “Se apartó de la literatura para trabajar en Seguros” (1982: 32). Pero ese alejamiento parece ser más un recogimiento, un periodo de maduración y refinamiento que da en 1935 con la finalización de la obra anunciada⁴⁴, cuyos primeros bocetos entregó a *Contemporáneos*, ahora bajo el nombre de “Elegías Romanas”. Poemas que lamentablemente no logra ver entre las páginas de la revista *Taller* cuatro años más tarde⁴⁵. En estas nueve composiciones, con la dedicatoria a Bernardo Gastélum, Roma es el escenario en el que se desenvuelve el sujeto lírico a solas en su paso, atraído por los portentos de la ciudad da comienzo al canto luego de la reflexión y el pensamiento que le suscitan los objetos, los mármoles y las ruinas. Esa tendencia hacia la poesía pura encuentra su forma más completa en estas elegías, a la condensación del poema en el plano formal y retórico se une la reminiscencia de los fenómenos de la claridad, la luz y la blancura. La elegía de esta obra no toma la forma de un lamento, más bien la de una nostalgia, que supone un sentimiento por lo que se ha ido, la edad de oro para los hombres antiguos o la ciudad de Roma para Enrique González Rojo. Sin embargo, la revitalización de las ruinas puede darse a través de la voz poética, la fuente Juturna toma ahora los atributos de la deidad acuática y el puerto es como una hostia blanca o estrella de la mañana. De ahí que la palabra, con mayúscula,

⁴³ Castañón, Adolfo. *Alfonso Reyes. Cartas mexicanas (1905-1959)*. México: El Colegio de México, 2009, pp.266.

⁴⁴ Durante la entrevista concedida para *Escala* el autor asegura dar seguimiento a esa serie de poemas relativos a su viaje a Roma, además de pronto comenzar a escribir una novela. De esta última no se encuentran registros ni aun en los originales a los que tienen acceso Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida.

⁴⁵ Las “Elegías romanas” aparecen en *Taller* el mes de julio de 1939, mientras que la muerte del autor está registrada el nueve de mayo de ese mismo año.

adquiera una importancia mayor en las “Elegías Romanas”, capaz de abrir brechas en las piedras y darles vida a los vestigios:

Palabra. Si te dijera
se fugarían los pájaros de las ruinas,
Llovería el tiempo su prisa.
Mejor haz polvo entre mis dedos
la blancura de mármol,
y olvida y recuerda tu nombre tres veces seguidas (2002:163).

Este interés por la palabra y la conciencia del acto mismo de crearla aparece ya con mayor viveza en su escritura hasta dar con “Estudio en cristal”, que entrega en 1936 después a la revista *Taller*. Singular dentro de su obra, tanto por su estructura como por la tesis que plantean sus versos, un verdadero poema de largo aliento al cual nos referiremos en extenso en el siguiente capítulo. Su escritura parece entusiasmarlo, al punto de querer nombrar a su próximo libro *Estudio en cristal* precisamente, así lo muestra la revista *Letras de México* dos años más tarde con un adelanto de tres poemas. Estos continúan la atmósfera de claridad y el desenvolvimiento del viajero (con el mar, nuevamente, como ese espacio vital del sujeto lírico) pero a través de una versificación de arte menor y de estructura fija, lo que otorga a su expresión un aire de soltura y fluidez propia de la literatura popular, con sus repeticiones, estribillos y anáforas:

Marinero, marinero,
crúzalas tú con tu barca;
míralas cómo se acercan,
míralas cómo te llaman.
¡Qué alegres cantan! (2002: 174).

Esta predilección lo acerca naturalmente a la tradición del romance, camino por el que decide transitar su pluma en un proyecto de gran extensión que comienza a elaborar con las características del género, sin dejar de lado esa lírica propia de su “Estudio en cristal”. Los

planteamientos y problemáticas del mismo son materia de otros poemas, señal del interés de la idea ahí expuesta, ese hombre que se mira en el espejo de las aguas está presente en su “Viejo Narciso” y en “Sobre la contemplación y muerte de Narciso”. El segundo es un proyecto de mayores proporciones en una vuelta al verso de estructura fija con sus sextetos de arte mayor y rima consonante. Ambos poemas, que seguramente planea incluir dentro del libro anunciado, formarán parte central del análisis del presente estudio.

En ese año de 1938 parece entrar en otro periodo de ímpetu escritural, similar al de esos tiempos de su juventud junto a sus compañeros, que se ve mermado lamentablemente luego de un viaje a Sinaloa del que regresará muy enfermo. La leucemia, ya bastante avanzada dentro de su cuerpo, lo mantiene en cama durante meses, a él cuyos deseos de movimiento lo pintaban de una manera totalmente contraria a como se encuentra en ese momento: “ese inquieto de González Rojo, que no se acuesta nunca en su cama”. Testimonio de estos días los da Enrique González Martínez en una carta escrita a Gabriel Méndez Plancarte fechada en 1939, en la que le pide a su amigo que haga todo lo posible por liquidar las ediciones de sus poemarios para tener un pequeño sostén económico, en un intento esperanzador de mantener la salud de Enrique. Intento vano, como el mismo parece reconocerlo ante la gravedad del hecho, primero la muerte de su esposa cuatro años atrás, ahora se aproxima la de su hijo:

Hace varios meses que tengo a las puertas de la muerte a mi hijo Enrique. Muy pocas esperanzas hay de salvarlo, y ya usted comprenderá qué dolorosos días estoy pasando. A mi pena honda se añaden dificultades de otra índole: he llegado al límite de la resistencia económica, y por eso me atrevo a molestarlo para rogarle que haga lo posible porque las librerías liquiden mis ejemplares [...] (González Martínez, 2002:533).

Méndez Plancarte ese mismo día entrega la liquidación del poemario *El diluvio de fuego*, que posee una dedicatoria al autor de *Espacio*, además de ayudarlo, con un gesto de verdadera amistad, con lo que su bolsillo le permite. La constancia de la reacción de sus compañeros ante la noticia puede leerse en una carta que entrega Jaime Torres Bodet a Ortiz de Montellano, quien parece estar más cerca del enfermo durante un tiempo. Atrás quedan ya los resentimientos y conflictos:

No sabes cuánto me aflige el padecimiento que aqueja a Enrique González Rojo. No me atrevo a escribir al doctor, por temor de aumentar en estos momentos su pena con alusiones que le parecerían sin duda más alarmantes. Dime en tu próxima carta cómo sigue el enfermo, por cuyo restablecimiento hago votos con todo el afecto de una amistad tan vieja como la vida. (Ortiz de Montellano, 1999: 284).

Impedido por su condición González Rojo se da a la tarea de reflexionar sobre su propio trabajo poético con el fin de volver a retomar con más fuerza la pluma más adelante, así lo confiesa a su padre, quien coteja quizá esas palabras con la realidad que tiene enfrente:

Ahora que me encuentro enfermo, he dispuesto del tiempo suficiente para meditar sobre las cualidades y, más que nada, los defectos inherentes a mi creación lírica. Ya sé ahora lo que voy a hacer. Me queda muy claro cuál es el camino que debo emprender. Ahora que me alivie y deje la cama, pondré manos a la obra (González Rojo Arthur, 1996: 46).

Lamentablemente los anhelos del poeta no pueden llegar a cumplirse, Enrique González Rojo fallece a las dos de la tarde el nueve de mayo de 1939, con apenas cuarenta años de edad. La idea de la muerte como un viaje en el que el ataúd guarda una reminiscencia con la figura de la barca, resultaría una comparación feliz para González Rojo⁴⁶. Noción que no se encuentra curiosamente en su poesía, tal vez porque para él la vida se traduce en el movimiento

⁴⁶ Gastón Bachelard en su texto *El agua y los sueños* otorga a esta imagen el nombre de complejo de Caronte: “Es comprensible entonces que para tales infinitas ensoñaciones , todas las almas, sea cual fuere el tipo de funerales, deben subir a la barca de Caronte”(2003: 118-119).

constante, aun durante la quietud, que no reposo, se asiste a la actividad del intelecto devenido luego en la palabra. A través de este recorrido puede vislumbrarse que tanto la concepción del poeta como un trabajador incansable que busca la manera precisa de darle forma a su materia y la noción del viaje que deviene experiencia desde donde nace el canto, revelan la coherencia y unidad de su pensamiento. Pensamiento que al ser de carácter prematuro no se ve malogrado por la muerte, las ideas que desde temprana edad se adecuaron a él tardaron en encontrar la expresión más precisa, pero al hacerlo le permitieron desenvolverse con facilidad hacia los terrenos que después manejó con maestría, ya sea los de la inteligencia o los de la claridad.

1.3. La sombra del olvido: testimonios y desvalorización

Apenas un día después de su fallecimiento, Ortiz de Montellano le dedica unas palabras dentro de la revista *Letras de México*, el tono que toma no es el del crítico o el analista sino el del amigo que realiza un retrato más íntimo. Primero da un repaso sobre los caracteres más sobresalientes de Enrique González Rojo, su optimismo en aquellos días de juventud en los que les hacía llegar los tomos de gran cantidad de autores desde la biblioteca paterna; luego comienza a señalar al viajero incansable que hizo llegar a sus manos gran cantidad de tarjetas postales e itinerarios desde diversas partes del globo, París, España y la Roma de las elegías. Del viajero pasa al escritor cuyas reflexiones e impresiones vertidas en el papel nacían, en ocasiones, de su andar por el mundo, las dos pasiones de Enrique, a su juicio, armonizaban las más de las veces. Los rasgos de su obra son, para Ortiz de Montellano, resultado del equilibrio; inteligencia y claridad al repetirse dos veces en el comentario resultan fundamentales. Las otras características ya podían leerse en el par de antologías salidas a la luz años atrás:

Vida y poesía. Algunos poetas encuentran la poesía en la vida, otros encuentran la vida en la poesía. Enrique fue de los primeros y logró asirla plenamente. Síntesis de paisaje y cultura, de orden y de claridad latina, de pureza técnica, de inteligencia y sensibilidad su obra, equilibrada, no es ni muy moderna -sin dejar nunca de ser nueva- ni muy antigua sin perder de vista las mejores tradiciones. Su dramática fuga del drama de la poesía —que quema como brasa— se resuelve en una inteligente felicidad de formas claras, sumidas, fluidas. Su poesía, la que conozco, porque dejó originales inconclusos, es lo que fue su sonrisa: un manantial de encuentro con la belleza de la vida separada, naturalmente, de la escoria que le es particular (1984:57).

Junto a este texto aparece íntegro el “Romance de José Conde”, poema octosílabo asonante de largo aliento que se vale del estribillo y los diminutivos para dotar de musicalidad al relato del héroe revolucionario, cuya existencia extraliteraria se afirma en el último verso, entre la puntual descripción del paisaje, escenario de lances amorosos y batallas. En la misma *Letras de México* ese 1939 puede leerse su “Muerte de Narciso” en su forma incompleta debido a la muerte del autor. De haber llegado a completarse el libro anunciado, *Estudio en cristal*, es seguro que oscilaría entre un tono de carácter culto y uno de carácter popular, con composiciones tan distanciadas como este par, indicio de un diálogo entre estas dos visiones que vio entrar en conflicto durante su juventud.

Aquella relación sobre el fallecimiento del poeta se queda pues dentro de la esfera familiar y de amistad, Enrique González Martínez en un poema titulado llanamente “El hijo muerto”, incluido en el poemario *Bajo el signo mortal*, da cuenta del duelo y la tragedia a través de una retórica que por momentos es similar a la de Edgar Allan Poe en su texto célebre, hay que recordar que suya es una traducción sobre *El cuervo*. Sin embargo, el sujeto lírico aquí se encuentra ante la soledad de la pregunta sin respuesta:

¿A qué reino de sombras has huido?
 ¿Qué lengua aprenderé para llamarte?
 ¿Qué viento me dirá que me has oído?...

Brújula de dolor para buscarte,
 se queda mi lamento suspendido
 en el misterio trágico del mundo
 ¡Oh, qué callar profundo! ...
 ¿Contra quién me rebelo... o a quién pido?... (1995: 247)

Jaime Torres Bodet, una de las presencias más cercanas en la vida de Enrique González Rojo, habrá de referirse a él más de una vez al hablar del grupo, lo trae al recuerdo constantemente en sus *Memorias*, como el “primero en desaparecer, pero el más ávido de vivir” (2017:152). La obra que deja tras de sí, a su parecer, es suficiente para considerarla de importancia dentro del fenómeno literario, su destino marca la desaparición de “una de las resonancias más claras dentro de [su] grupo de adolescencia” (José Gorostiza, 1995: 20). A estos juicios de sus allegados sigue la pronta desvalorización de su obra, a partir de ese momento son menos los estudios centrados en su producción siguiente a sus dos libros, acaso a causa de quienes se dieron a la tarea de desestimarlos sin la debida revisión de su obra y pensamiento. Propensión que nace dentro de los mismos límites del “grupo sin grupo” al que perteneció.

Emmanuel Carballo en el libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, recoge entre sus páginas algunos testimonios de los escritores pertenecientes a periodos diversos de las letras mexicanas. El escritor en turno formula su opinión sobre diversos fenómenos dentro de la literatura, pero también hace comentarios acerca de los hechos y la obra de sus coetáneos. No es extraño escuchar entre las palabras de Carlos Pellicer o Salvador Novo algunas menciones hacia Enrique González Rojo, quien para el momento ya ha fallecido. Ambos, en tan sólo algunas líneas, desvirtúan su obra afirmando que es un escritor malogrado por la muerte, el primero llega más lejos para decir: “Poseía una llama poética indudable pero pequeña” (Carballo, 2005:256). Este juicio parece derivar de otros emitidos por Xavier Villaurrutia años atrás, de diferente naturaleza que las palabras que le dedicó en la ya

mencionada conferencia: “La poesía de los jóvenes en México”. En un texto fechado en 1935 el autor de *Nostalgia de la muerte* dice:

Me entristece lo de Enrique, a quien le tengo un verdadero afecto. Pienso que él no sabe o no quiere saber nada acerca de su propio destino y que por eso se adhiere a cualquier cosa, y sigue un camino cualquiera, como un sonámbulo, prefiriendo esa mediocridad a la lucidez de un gesto heroico más elegante sin duda pero también más doloroso. Yo no lo juzgo. Me lo explico (1966:45).

La carta no da mayores indicios sobre qué tipo de problema es el que ve en la escritura de Enrique González Rojo, es improbable que haga alusión a su alejamiento de la literatura en el momento que trabaja en Seguros, puesto que para ese año finaliza sus “Elegías romanas” además de que comienza a pulir su “Estudio en cristal”. Ese “adherirse a cualquier cosa” puede hacer referencia a su propensión por la lírica influenciada por los tópicos del nacionalismo, sin embargo, el “Romance de José Conde” no parece estar terminado sino hasta cuatro años después. Si bien la cita no es suficiente para dilucidar la razón del descrédito, puede dar indicios desde donde se remonta esta idea que deviene luego en opinión común dentro de la crítica y que contribuye a su pronto olvido dentro de la memoria del grupo. Esta noción generalizada no parece concordar con la que se hacen algunos de los autores que escriben para *Tierra Nueva*, revista en la que aparece uno de los poemas póstumos de González Rojo. Alí Chumacero, por ejemplo, rescata ese rigor y carácter autocrítico, habla de una obra con “sabor de seda” (2018: 150), ese ropaje que se amolda a la desnudez del cuerpo en las esculturas en la antigüedad clásica, en una reminiscencia a aquella poesía desnuda con sus juegos de blancuras y mármoles, comparación que habría sido del agrado del autor de *Espacio*. Por su parte Octavio Paz se refiere a las “Elegías Romanas” como: “lo mejor de este delicado poeta” (Paz, 1996: 98) juicio que ya antes había

emitido Alberto Quintero Álvarez dentro de *Taller*⁴⁷. Por su parte el estudio de su obra cae en las manos de aquellos que comparten con él un vínculo familiar, pero limitado a unas pocas líneas, como quien teme el reproche de guiarse por la ceguera crítica que pueda nacer de ese hecho. Enrique González Martínez en sus memorias, enmarcadas bajo el título *La apacible locura*, rescata la producción siguiente a *El puerto*, cuya expresión presenta ya una voz auténtica:

[...] escribió su bello volumen *Espacio*—menos elogiado por la crítica de lo que merece—[...] sus *Elegías Romanas*—honda y clara visión de Italia—y, daba en *Estudio en cristal* y en su *Romance de José Conde* poemas de antología [...] (2002: 265).

Enrique González Rojo Arthur por otro lado, se da a la tarea de recopilar los textos dispersos de su padre en el libro *Romance de José Conde y otros poemas póstumos*, en su prólogo aboga por recurrir a la lectura antes que a ese lugar común al que se sometió la obra, no sólo eso permite la justa valorización, sino que además abre el panorama del fenómeno conocido como Contemporáneos. De igual manera Salvador Elizondo, sobrino de este escritor, lo incluye dentro de su *Museo Poético* abriendo la sección dedicada al “grupo sin grupo”. Además, coloca sus textos en el centro de una antología de nombre *Tres Enriques*, dedicada a esta generación conformada por padre, hijo y nieto. Rescata además de la agudeza de la expresión y el carácter nítido de la misma, “la inquietud intelectualista y purista de Enrique González Rojo” (1988: 03).

A pesar de estos esfuerzos, la imagen que se formó en torno a él durante los primeros años de su muerte sigue presente en la opinión de algunos críticos y escritores. Octavio G. Barreda habla de una promesa interrumpida por la muerte al que sus compañeros respetaban

⁴⁷ Además de considerar a esa obra como lo más trabajado y cuidado del poeta, reserva un párrafo para hablar de sus composiciones dentro de revistas y otras publicaciones: “[...] la obra inédita de Enrique [...] es abundante y reserva sorpresas que la poesía mexicana recibirá amorosamente” (2018:287).

por ser hijo de quien era, para él sólo pocos de sus textos alcanzan la regularidad, sin especificar cuáles; estos comentarios de orden lapidario no poseen seriedad crítica, pero sí contribuyen a ensombrecer más la figura del escritor. Tales ideas las retoma Guillermo Sheridan en su libro *Señales debidas* (2011) quien al presentar en su línea de investigación una tendencia por los Contemporáneos, es normal que aluda más de una vez a la vida y obra de Enrique González Rojo. Ya en *Los contemporáneos ayer* (2003) nos muestra al escritor cuya voz se ve influenciada por la de su padre hasta que sale a la luz *Espacio*, libro no homogéneo con sus versos de carácter culto y popular. Libro que es, sin embargo, preámbulo hacia su producción más cuidada y pulida en la que el viaje resulta una manera de interioridad cercana a la de sus compañeros. Si bien Guillermo Sheridan acusa la timidez de una expresión, al menos la de sus primeros años, que se mantiene lejos de la profundidad y los matices otorgados por la reflexión, no llega a demeritar su obra como lo hace más tarde en *Señales debidas*. En este libro dedica un capítulo entero a Enrique González Rojo, a quien señala como un autor ajeno al grupo sólo unido a este por motivos históricos, a su parecer su ausencia durante los años en los que permanece fuera del país lo mantienen desvinculado de las ideas e influencias de sus allegados, cosa que se revela en su poesía unida todavía a la expresión del padre, figura constante de la que no puede prescindir en su obra, poniendo como ejemplo el poemario *Espacio*. Al formular tal planteamiento parece olvidar que la poesía de Enrique González Rojo adquiere un tono distinto por medio de las ideas de Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez, veta que explora con desenvolvimiento precisamente desde su segundo poemario con los poemas ya aludidos arriba como “Cristales” o “Ventana de sol”, dirección por la que no se decanta Enrique González Martínez y que parece ser una influencia mutua dentro de *Contemporáneos*. Así mismo Guillermo Sheridan trae a colación una cita del mismo González Rojo para reafirmar la noción de un escritor malogrado: “Hago muchos

versos, pero aún no he escrito ninguno. No los vivo, los estoy matando poco a poco” (2002:365). Tal fragmento pertenece a una carta fechada en 1926, el mismo año en el que afirma, cuando escribe a José Gorostiza durante su estadía en Bayona, alcanzar un verso más cuidado en su materia intelectual.

Hay, pues, en el capítulo un afán por demeritar al escritor, al hablar de la “mediocridad” como una de las características de ese *corpus* repite los términos con los que Xavier Villaurrutia se expresa en su carta, además de concordar con la opinión de Octavio G. Barreda. Esto revela el daño que los juicios de estos autores han hecho en la obra, juicios que al continuarlos suscitan un menor cuidado hacia la lectura de la misma. Guillermo Sheridan al momento de referirse al poema “El buzo” cita por error “Persecución”, lo mismo le ocurre con los dos poemas de largo aliento a los que confunde, al tomar versos del “Estudio en cristal” asegura recogerlos del titulado “Muerte de Narciso” y viceversa. Comentarios como este: “La poesía de González Rojo no aporta una nota singular a la poesía mexicana moderna” (2011: *sin paginación*) revelan la necesidad de una revisión puntual y más profunda, que esté lejos ya de las fáciles etiquetas. Tarea que se facilitaría con la recopilación de los textos que todavía se encuentran dispersos, esto con el afán de dar con una imagen más cabal del escritor que rompa con la idea de una mera promesa fallida. Sólo en las páginas anteriores se señalan cinco de los escritos no recogidos en la llamada *Obra completa: Versos y prosa 1918-1939* a cargo de Jaime Labastida y Guillermo Rousset Banda. Libro que se beneficiaría de algunas características como la inclusión de algunos facsimilares, la recopilación de sus epístolas o los testimonios de algunos de sus coetáneos a propósito de su obra. Ya Evodio Escalante en “En búsqueda del texto perdido” alude a la poca suerte editorial que ha corrido este autor, una edición más cuidada inauguraría una perspectiva distinta en la concepción de sus estudios. Por ahora el cuidadoso análisis de dos de sus poemas de madurez revelará los

hallazgos de un espíritu que dedicó su vida al perfeccionamiento de su expresión y el pensamiento.

2. Estudio en Cristal

En el año de 1936 hace su aparición una publicación encaminada en su totalidad al fenómeno poético, la cual no pretende hacer rompimiento tajante con la tradición antecedente, su objetivo es lograr la concordia entre los poetas mexicanos que están escribiendo en ese momento; de manera que recoge textos de autores tan diversos como Enrique González Martínez o Nefthalí Beltrán, el primero representante de aquella escuela del nuevo modernismo que seguía viva a través de su pluma, el segundo como portavoz de la lírica incipiente y ansiosa de abrir nuevos caminos. Situados justo en medio, vistos ya entonces como autores cuya escritura revelaba refinamiento y madurez, están los llamados Contemporáneos, como no podía ser de otra forma en una revista que hace de la poesía su eje central, género en el que este “grupo sin grupo” se desarrolló con maestría. Así pues, nombres como Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo o Bernardo Ortiz de Montellano, los cuales ya resonaban en los oídos de la juventud, se vieron agrupados aquí (hay que recordar que la revista *Contemporáneos* había cesado su publicación en 1931) a través de estos cuatro números de *Taller Poético*.

Rafael Solana, a cuyos veinte años ya es fundador de esta revista ecléctica, puntualiza que escoge la palabra “taller” en su sentido más académico, como sinónimo de “laboratorio”. Uno de los títulos que aparece en el primer número parece circunscribirse muy bien a esta idea pues evoca el acto de la experimentación y la observación: “Estudio en cristal”, poema con el que Enrique González Rojo regresa a la escena literaria para reconocerse como autor consolidado, con una voz que ha alcanzado la madurez de la

expresión, situación que él mismo advierte y reconoce con orgullo. Es importante recordar que aproximadamente desde 1931 en adelante se limita solamente a entregar aquí y allá uno o dos relatos sueltos, sin que haya noticia alguna⁴⁸ del seguimiento de sus inquietudes líricas en forma de poema o de libro, el ejemplo más claro son sus “Elegías Romanas” que quedan en espera: los primeros bocetos los entrega en 1929 y no aparecen formalmente sino hasta diez años después⁴⁹. El que la obra con la que Enrique González Rojo decide romper ese silencio sea “Estudio en cristal” es significativo, primero porque es un proyecto de grandes proporciones que no tiene igual en toda su producción literaria anterior, segundo, porque, paradójicamente, las problemáticas y cuestionamientos que están vertidos en él son resultado de pesquisas iniciadas en *El puerto* y *Espacio*. Este poema parece abrir nuevos caminos para su escritura, la cual entra en un nuevo ímpetu creativo cobijado bajo la idea de un libro que llevaría por nombre también *Estudio en cristal*, en donde los temas y motivos principales se expandirían a otros textos como “Viejo Narciso” o “Muerte de Narciso”.

Lo que revela esta publicación entregada en *Taller poético* es la suma de obsesiones y búsquedas más profundas del autor que hallaron la forma de conjugarse en una expresión nueva, en donde aquella concepción del fenómeno poético que con pausas se fraguaba en su mente a través de los años al fin encuentra su realización. El aspecto formal de “Estudio en cristal” es un caso excepcional en la obra de Enrique González Rojo, sus noventa y ocho versos lo hacen un poema de largo aliento si se tiene en cuenta que en *El puerto* ningún texto alcanza esta cifra, mucho menos en *Espacio* debido a la depuración esencial de la estrofa

⁴⁸ No se descarta el que pueda encontrarse algún indicio escritural de mayor relevancia enmarcado en ese periodo, aunque por ahora no hay documentos que avalen esta posibilidad según lo visto en el primer capítulo.

⁴⁹ Como ya se ha mencionado, las “Elegías Romanas” aparecen con el nombre de “Lugares” en la revista *Contemporáneos*, pero se muestran de forma terminada en *Taller poético* en 1939 cuando el autor ya había fallecido.

como rasgo estilístico de la poesía pura. La elección del verso de once sílabas con el que está construido tampoco parece ser fortuita, desde su segundo libro González Rojo rara vez utiliza un metro fijo para la elaboración de sus poemas, a tal grado que Xavier Villaurrutia señala el versolibrismo como una de las características más sobresalientes de su escritura⁵⁰. La misma naturaleza del proyecto que esbozaba pacientemente haberle traído dilemas de construcción de gran magnitud, al preguntarse sobre el metro de la lengua española que permita estos alcances verbales en aras de la expresión deseada, Enrique González Rojo da con el verso que traen a la lírica hispánica tanto Garcilaso de la Vega como Juan Boscán: el endecasílabo. Modelo ideal de construcción poética cuyas posibilidades inagotables desde su juventud observa en la obra de autores como Quevedo o Luis de Góngora; verso que él mismo ensaya con maestría desde *El puerto*, aunque con menor frecuencia que el alejandrino, metro insignia del modernismo⁵¹.

Son pocos los críticos que se han interesado por “Estudio en cristal” y quienes lo han hecho pasan por alto una de sus características más significativas para nuestro estudio: el seguimiento de una tesis que se sostiene durante todos los momentos del poema hasta resolverse eficazmente hacia la parte final del mismo. Salvador Elizondo, por ejemplo, en su *Museo poético*, se interesa por “Estudio en cristal” por el hecho de que persigue los ideales

⁵⁰ Xavier Villaurrutia en “La poesía de los jóvenes de México” enfatiza en la maestría que posee Enrique González Rojo para utilizar, con soltura, distintos tipos de metros en sus poemas y le dedica estas siguientes líneas con el fin de reconocer su conocimiento de la tradición y su oficio: “Verdadera licencia para entrar en la versificación libre, no está capacitado a violar una regla quien no la haya sabido guardar” (2012: 829).

⁵¹ Sobre la influencia de tal verso durante este periodo y movimiento literario consúltese: Torremocha Utreta, María Victoria. “Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*. VII:2010. El estudio enfatiza en la renovación que hace Rubén Darío del alejandrino tomando como ejemplo a los simbolistas franceses; esta perspectiva fresca abre campo a los poetas modernistas para ensayar nuevas posibilidades con el verso de arte mayor. En México, por ejemplo, Amado Nervo, Juan José Tablada, y el mismo Enrique González Martínez poseen amplio repertorio de poemas en alejandrinos de dos hemistiquios. Siguen tal estructura sonetos célebres como “En Paz”, de Nervo; “Quinta avenida”, de José Tablada; y “Tuércele el cuello al cisne”, de González Martínez. No es fortuito que “Madurez” de González Rojo, texto tan aludido en este trabajo, sea también un soneto de catorce sílabas.

de la poesía pura en sus metáforas relativas a la luz. Guillermo Sheridan en cambio sí parece advertir una unidad temática; sin embargo, no llega a hacer un análisis exhaustivo en su afán de demeritar el texto, del cual rescata la cuarta y quinta estrofa de las que parece ignorar su valor alegórico destacándolas, sobre todo, como recuadros descriptivos⁵². Jaime Labastida es uno de los pocos que trabaja de manera más cuidadosa este gran poema. En el prólogo a la obra completa del autor señala un motivo capital que se repite constantemente, el del hombre frente al espejo, pero bajo el arquetipo literario por excelencia que representa ese momento: Narciso, cuya presencia se hace cada vez más recurrente en la escritura de González Rojo durante los últimos años de su vida. Sin embargo, para el crítico tal idea revela una nueva relación ausente en el mito original: la correspondencia entre Narciso-poeta y espejo-palabra poética, correspondencia que Jaime Labastida ve más clarificada en los versos de cierre: “la última estrofa deshace el poema en su sentido total: se advierte con toda claridad que el poema es al agua y al espejo lo que el poeta y su voz son a los objetos que penetran el estanque” (2001: 27). Aunque el crítico ante la necesidad de explicar tal relación cae en el error de hacerlo fuera de los márgenes de “Estudio en cristal”, al que rara vez regresa a través de citas, antes bien dedica tiempo a resolver las disquisiciones existentes sobre el espejo en la tradición, y si lo hace es bajo el tamiz de otras producciones líricas de los Contemporáneos. De igual forma, omite el papel de elementos clave como el ángel, el dragón o el ruiñón, sin explicar de qué manera se asimilan a su hipótesis.

Este proceder es lo que hace que su análisis presente ciertas complicaciones al abordar algunos momentos del poema. Ante generalidades y omisiones, corresponde a la presente investigación detenerse en cómo Enrique González Rojo va construyendo sus

⁵²Ambas estrofas son centrales en nuestro estudio puesto que en ellas el autor da pistas sobre el tema que subyace bajo la aparente escena paisajística.

metáforas y figuras hasta dar con su idea nuclear de la reelaboración del mito, a la luz de este análisis resultará más claro ver la relación de tales conceptos con la idea de la escritura y la creación literaria, lo que haría de “Estudio en cristal” un metapoema. El enfoque de esta propuesta se distancia inevitablemente de la versión de “Estudio en cristal” sugerida por Evodio Escalante en su texto “En búsqueda del texto perdido”. Para el crítico mexicano una de las características más fundamentales del poema de Enrique González Rojo es su falta de anécdota, en donde el fondo es más un pretexto para ensayar el efecto estilístico de musicalidad del verso conocido como heterotonía⁵³:

[...] es, como su estudio lo dice, un «estudio» que investiga ciertas tonalidades de la expresión del mismo modo que Frédéric Chopin podía hacer un estudio para las teclas negras del piano. Una de las cosas que González Rojo estaba explorando, además de la posibilidad de una «poesía pura», desprovista de anécdota, en que lo único que debería imponerse al lector consistía en una sensación implícita de serenidad y de luz, eran las posibilidades del endecasílabo heterotónico, es decir, de un verso disciplinario que se prohíbe reiterar un acento que caiga en la misma vocal” (2009:164).

Por ello en su tesis de Evodio Escalante da por válida la versión más corta del texto; la que cumple tal característica se encuentra dentro de la antología *Las cien mejores poesías mexicanas modernas* hecha por Antonio Castro Leal en el año de 1939: “La versión definitiva posee 55 versos más que la versión primitiva (la publicada en *Taller Poético* y por Castro Leal) de sólo 43 versos. Faltan, en la versión primera, las dos largas estrofas centrales” (Labastida, 2002:19). Jaime Labastida comete un desliz con tal afirmación, puesto que el poema publicado en *Taller Poético* tiene 98 versos, al igual que la que él considera la versión

⁵³ La heterotonía consiste en evitar en el verso las asonancias internas en una suerte de no-musicalidad. Para saber más sobre este rasgo estilístico, del que echó mano el mismo Salvador Díaz Mirón, véase: Rousset Banda, Guillermo. *Posiciones sobre la forma poética en verso*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / Centro Universitario Londres, 1988.

final. Por otro lado, la existencia de un “Estudio en cristal” de menos versos podría atribuirse a causas ajenas al autor. Octavio Paz, en su *Generaciones y semblanzas* advierte la arbitrariedad con la que Antonio Castro Leal “mutila” algunos textos poéticos para la antología, y pone como ejemplo “Glosa incompleta en tres tiempos sobre un tema de amor” de Salvador Novo y “Yerbas del Tarahumara” de Alfonso Reyes: “Herederero de aquella idea de Henríquez Ureña [...] reduce, recorta, matiza. Pero el procedimiento sacrifica la realidad a la teoría” (1987:80). Se sabe incluso que Reyes reprobó la decisión del antologador:

Castro Leal me muestra en capillas su antología poética para el Fondo y me cuenta que “se permitió” quitar un pedazo de mis “Yerbas del tarahumara” que no le gusta. Le dije que bien podía haberme preguntado, para siquiera poner allí puntos suspensivos. Tales puntos calza él (2010: 105).

La versión del poema sin los 55 versos centrales parece ser el resultado de una licencia tomada por Antonio Castro Leal para su polémico libro, lo que nos llevaría a elegir el “Estudio en cristal” encontrado entre los papeles personales de Enrique González Rojo por Guillermo Rousset Banda, cuya diferencia con el de *Taller Poético* es mínima; hecho que hace pensar que González Rojo ya veía prácticamente como definitivo su texto al momento de publicarlo en la revista dirigida por Rafael Solana.

2.1. El espejo como centro del mundo

Una de las características que separa este título de toda la obra anterior de este autor, y que puede percibirse apenas comenzada su lectura, es el hermetismo que encierran sus versos, acaso con ello Enrique González Rojo sigue la concepción de Stéphane Mallarmé de que el poema: “debe ser algo misterioso cuya llave tiene que buscar el lector” (Arnold, Hauser, 1959: 09). Las diversas imágenes que se suceden una a otra se conglomeran en torno a un motivo: la contemplación de un cuerpo de agua en reposo. El estanque es el punto focal de todas las reflexiones y sensaciones del yo poético, gracias a su capacidad reflejante se vuelve

el cristal a través del cual se observa el ambiente en que se desarrolla la escena en un primer momento. El espejo, tal y como su etimología lo indica, se convierte en el “instrumento de mirada”:

Agua profunda ya, sola y dormida,
en un estanque de silencio muda.
Más allá de tu sueño; la memoria
en una tersa aparición de lago,
en una clara desnudez de cielo,
en reposo y sin mácula de nube (vv. 1-6)

El ojo, órgano al que el poeta favorece en la aprehensión cognoscitiva, descubre en ese objeto natural su potenciador que puede revelarle el simulacro de una totalidad: el plano celeste y terrenal se funden en esa superficie cristalina. La fascinación que opera en él trae irrevocablemente a la mente del lector la figura de Narciso y su papel a la orilla del estanque. Sólo que este ya no es más el relato del hombre embelesado por el reflejo de sí mismo, de su bella apariencia; la intención del escritor de querer distanciarse del arquetipo puede notarse si se presta atención a lo poco que se hace referencia a las características físicas de su Narciso; aunque las escasas menciones, no obstante, son muy puntuales y determinantes para el sentido del poema (sobre ello se hablará más adelante).

“Estudio en cristal” se desinteresa del mito ovidiano sin prescindir de él: los cuestionamientos del yo frente a la imagen del espejo (este último representado en todo momento en su forma tradicional: un cuerpo de agua sosegado) y las problemáticas que esto trae consigo siguen presentes. El poema abre y muestra al sujeto lírico cuasi de forma despersonalizada frente a su objeto de estudio, no es un rostro lo que ve, sino a la naturaleza y sus procesos. Es como si estuviera a la expectativa de eso que Gastón Bachelard ha

denominado, en su obra *El agua y los sueños*, Narcicismo cósmico⁵⁴. Para el fenomenólogo francés lo que el hombre ve en el estanque de imágenes es también la voluntad contemplativa de esa naturaleza, de querer verse a sí misma en sus diversas manifestaciones: “Pero Narciso en la fuente no está entregado tan solo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro del mundo. Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen” (1978: 44). Aunque para Enrique González Rojo esa exterioridad reflejada está más bien condicionada por la subjetividad del espectador, esta forma peculiar de percepción también la puede ver Bachelard en algunos poetas: “en un espejo tan puro, el mundo es mi visión. Poco a poco, me siento el autor de lo que veo a solas, de lo que veo desde mi punto de vista” (1978:81). De tal modo que la existencia de ese mundo al descubierto implica a ese “alguien” que le da validez; adquiere realidad al momento de que el observador, por medio de sus procesos mentales, le deposita una intención, una significación particular.

El yo se manifiesta entonces como contraparte (al asumirse sujeto consciente) del mundo material, aunque, de la misma forma, como complemento: no había espectador quizá sin esa naturaleza que lo envuelva y viceversa. Este posicionamiento del individuo frente a la naturaleza ya no recuerda, por ejemplo, al paradigma romántico. De acuerdo con Rafael Argullol, el movimiento cultural y artístico de ese período trae una nueva manera de entender el paisaje, al que otorgan un protagonismo esencial que no se limita a un mero afán descriptivo. La Naturaleza ejerce una fascinación nunca antes vista en el artista, el ensayista español la atribuye a una conciencia en la que el hombre, al afirmarse como tal, se descubre

⁵⁴⁵⁴ “El narcisismo generalizado transforma a todos los seres en flores y da a todas las flores la conciencia de su belleza. Todas las flores se anarcisan y para ellas el instrumento maravilloso del narcisismo es el agua” (Bachelard, 1978: 45).

escindido de aquel mundo al que una vez quizá perteneció, de manera que detrás de esa atracción opera el anhelo del regreso devenido en nostalgia, una suerte de querer volver a ese seno materno, y el terror que genera el reconocimiento de las fuerzas destructoras que actúan en esa inmensidad, sentimiento que le seduce sobremanera: “Por ello también, el hombre – romántico—ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo le provoca terror, pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción” (Argullos, 1987:75). El poeta en “Estudio en cristal” se distancia de esta concepción, no enfrenta al sujeto lírico con este “abismo”, más bien con las fuerzas inventivas de su propia percepción de ese mundo reflejado, en un inevitable movimiento introspectivo:

La par presencia de los ojos hunde
 en los vivos cristales la saeta
 que hiere reflexiva a quien la manda (vv.21-23)

El espejo, ergo, pasa a ser algo más que un objeto meramente imitativo⁵⁵, en un rechazo también a la idea clásica de entender el proceso creativo como mimesis, de tal modo que Enrique González Rojo centraliza, en todo caso, la participación del yo en ese ejercicio. Idea que, en su caso, se arraiga en la lectura de poetas como Paul Valéry⁵⁶, y que habrá de estar presente en el movimiento artístico de la primera mitad de siglo. Narciso, pues, no tarda en atribuir al estanque la función de ser eje de un mundo personal. Lo equivalente a lo que

⁵⁵ Al creerlo así esta tesis, en consecuencia, se aleja de la de Sergio Rojas Ramírez titulada *La actitud poética de Enrique González Rojo hacia su héroe lírico en “Muerte de Narciso” y “Estudio en cristal”*: “Yo me canto con la boca de una posible amante”, puesto que ahí se arguye que el poeta retrata en su obra, y más precisamente en sus construcciones de largo aliento, el paisajismo de tono impresionista a tal punto que se lo ve como un autor que desafía “la imaginación pictórica, casi fotográfica de la época” (2016: 08).

⁵⁶ Según William Díaz Villareal, Paul Valéry (de cuya fuente crítica y poética beben los escritores de Contemporáneos en su mayoría) refuerza la idea del papel del hombre frente a su obra e introduce, con analogías especulares, el extrañamiento del sujeto con respecto a sí mismo y su labor en el proceso escritural. Díaz Villareal, William. “Las analogías del espejo, el cristal y el reflejo en los ensayos críticos de Paul Valéry y T.S Eliot” en *Boletín de Estética*, XI (27).

Mircea Eliade llama “Centro”, espacio simbólico en donde el hombre (siguiendo el modelo primordial de los mitos) lleva a cabo la fundación de un todo o un “Cosmos” al que se suele representar muchas veces en la forma de *axis mundi*, definido como aquel: “que une, a la vez que sostiene, el cielo con la tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado infierno). Columna cósmica [que] sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad de [lo] habitable se extiende alrededor suyo” (Eliade, 1981: 24). En el poema esta agua sosegada se acopla muy bien con el concepto, ella también escenifica el punto de encuentro entre lo supra e infraterrenal y ello gracias a la armonía de sus propiedades especulares y de transparencia, momento ilustrado de manera más que afortunada en los siguientes versos:

El lumínico vaso se desborda
y hay una blanca y segadora Luna
que nada entre las ondas de improviso.
Surge la línea de horizontes nuevos,
yace el rojo crepúsculo de antaño
entre las fauces del dragón marino (vv.24-29)

Ya Gastón Bachelard advierte cómo el elemento acuático posibilita a los poetas estos juegos que él agrupa bajo el término de *reversibilidad*⁵⁷, en donde se desdibujan los límites de lo reflejado y lo que subyace en el fondo del estanque. Esto es de tal modo en “Estudio en cristal” que la serpiente marina adquiere ambigüedad como creatura de lo subterráneo y del cielo⁵⁸, en cuya boca el crepúsculo pareciera simular el aliento ígneo con el que lo imagina la tradición pictórica. O bien, el cuerpo celeste, desde ese punto de vista, ya no es sino el glóbulo de nácar que se forma al interior del molusco:

Y el verde mar de la leyenda copia,

⁵⁷ “Gozaremos con un caso particular de la reversibilidad de los grandes espectáculos del agua. Si pensamos en esos juegos productores de repentinas imágenes, comprenderemos que la imaginación tiene una incesante necesidad de dialéctica” (Bachelard, 1978: 85).

⁵⁸ Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de símbolos* este animal ha sido representado como creatura de la tierra o del cielo. El autor de *Tratado de historia de religiones* ve en ello algo inherente a su propia naturaleza a tal punto de llamarlo: “emblema Urano-acuático-“(2007: 243).

en azogada plenitud nocturna
la lividez del astro como perla (vv.30-32)

Ya Mircea Eliade señala cómo el dragón, figura excepcional en la producción literaria de Enrique González Rojo a la que sólo se hace mención en este gran poema, juega muchas veces, en multitud de narraciones, el papel de guardián del “Centro”; aunque su presencia encarna también las fuerzas de lo amorfo, del “Caos”, de modo que su derrota trae consigo el advenimiento de lo manifestado, o, en otras palabras, del “Cosmos”⁵⁹. Los indicios de un estado primigenio de ese mundo presente en el espejo no se limitan a esa alusión mítica, la transición fundamental de toda creación, el paso de Caos a Cosmos, es el tema abordado durante la segunda mitad del poema de manera retrospectiva.

2.2. El mástil loco y el timón sin rumbo: del Caos al Cosmos

La estrecha relación entre el yo y lo que por medio de su presencia cobra vida se transparenta en los siguientes versos, en donde el reflejo de la frente (esta es la segunda alusión a un aspecto físico de Narciso) pareciera imponer estabilidad a las aguas, su papel activo se entiende a la luz de ser la residencia de la inteligencia y de la imaginación, de modo que el orden de estas potencias conlleva también el de las imágenes del universo fundado en el estanque, la metáfora de la luminosidad del pensamiento es ya la del barco que navega por aguas seguras:

En el cristal la frente que se inclina,
purificada en su amplitud serena,
firme bajel por las eternas aguas(vv.43-45)

⁵⁹ No es la intención de esta investigación detenerse en particular sobre este tema, en el que ahonda más a detalle el fenomenólogo en su libro *Lo sagrado y lo profano*: “[...] la figura ejemplar del monstruo marino, de la serpiente primordial, es símbolo de las aguas cósmicas, de las Tinieblas, de la Noche y de la Muerte; en una palabra, de lo amorfo y de lo virtual [...] El dragón ha tenido que ser vencido y despedazado por el Dios para que el Cosmos pueda crearse” (1981: 32). Ese texto también abunda en ejemplos. Se puede recordar al Leviatán del Antiguo Testamento o a Apofis en la tradición egipcia.

Esta asociación ha de haber complacido sobremanera a Enrique González Rojo en cuya obra hay referenciadas naves marinas de todo tipo, por lo que la elección del bajel no parece ser para nada fortuita. Sus grandes dimensiones parecen evocar la idea de solemnidad deseada por el autor para aludir a este acto interior del hombre. Ya Sor Juana⁶⁰ en su “Primero sueño” había elegido una metáfora similar al hablar del discurrir del entendimiento, aunque el suyo es un barco que zozobra ante la pretensión del querer abarcar la extensión del conocer:

Las velas, en efecto, recogidas
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante
-buscando desatento
al mar fidelidad, constancia al viento-,
mal le hizo de su grado
en la mental orilla
dar fondo destrozado,
al timón roto, a la quebrada entena,
besando arena a arena
de la playa el bajel astilla o astilla,
donde -ya recobrado-
el lugar usurpó de la carena
cuerda refleja, reportado aviso
de dictamen remiso: (Juana, 2006: 59)

Los estragos del desorden y la confusión del pensamiento son representados de una manera parecida por el poeta sinaloense, quien para dar más peso a la escena introduce la figura retórica conocida como deprecación, singular dentro de su obra de igual modo y que contrasta

⁶⁰ De la poetisa el “grupo sin grupo” parece haber rescatado aquel rigor y trabajo del intelecto, el interés por su obra puede verse tan solo con atender al nombre de uno de los textos de Bernardo Ortiz de Montellano: “Segundo Sueño”. Incluso en el número 3 de *Contemporáneos* Ermilio Abreu Gómez publica la primera edición moderna de ese gran poema novohispano. Esta fascinación parece haber calado hondo también en Enrique González Rojo, ciertos momentos de “Estudio en cristal” acusan influencias de las lecturas que hizo de Sor Juana.

notoriamente con el tono sosegado con el que se desarrolla la primera parte del poema, lo que dota a su expresión de matices muy bien diferenciados:

Ayer no más, flotaba entre las ondas
 víctima de los vientos implacables
 y presa de los ciegos torbellinos.
 ¡Hasta cuándo, Señor, la misma lucha!
 ¡Hasta cuándo este vértigo! Las rotas
 jarcias sin vida, las informes velas,
 el mástil loco y el timón sin rumbo (vv.46-52)

Acaso en estos versos es donde de forma más transparente el autor describe la idea del viaje interior, el mismo que echó raíces en el imaginario de los Contemporáneos y que alude a la aventura del conocimiento y la introspección; el navegante de “Estudio en cristal” ya no es el mismo que prevalece en su segundo libro *Espacio*, el yo lírico que recorre el mundo en busca del paisaje y la descripción del entorno se lanza ahora, en su inmovilidad, al paisaje interno, dentro de los límites de la alcoba de la mente⁶¹. Y, al igual que Ulises debe sortear los peligros que ese periplo conlleva. El trabajo intelectual del sujeto poético, pues, necesita salir librado de ese estado de Caos para lograr un Cosmos. Aunque ese proceder pareciera requerir un impulso externo que lo anime, una especie de intervención desconocida a la que la tradición da el nombre de inspiración.

Paul Valéry en su ensayo “Poesía y pensamiento abstracto” pone en tela de juicio esta noción, actúa con cautela ante ella pues señala la facilidad de poder incurrir en el error de creer que la participación del poeta en el proceso creativo es casi nula, de modo que se le concebiría como una especie de receptáculo de impulsos y sensaciones extrínsecas que se manifiestan en la hoja de papel casi por casualidad:

⁶¹ La inclinación del autor por esta noción y sus implicaciones en el *corpus* escritural de sus primeros años ya fue abordada en el capítulo anterior.

“Si uno se complaciera en desarrollar rigurosamente la doctrina de la inspiración pura, se deducirían consecuencias bien extrañas. Se encontraría, por ejemplo, que ese poeta que se limita a transmitir lo que recibe, a entregar a desconocidos lo que posee de lo desconocido, no tiene ninguna necesidad de comprender lo que escribe, dictado por una voz misteriosa. Podría escribir poemas en una lengua que ignorara...” (Valery, 1990: 98).

El crítico francés pese a que restituye el papel del hombre frente al proceso artístico no prescinde totalmente de la idea de un acontecimiento fortuito capaz de despertar en él la obra que necesita ser pacientemente elaborada más tarde: “Y unas veces es una voluntad de expresión la que comienza la partida, una necesidad de traducir lo que se siente; pero otras veces es, por el contrario, un elemento de forma, un esbozo de expresión que busca su causa, que se busca un sentido en el espacio de mi alma...” (1990: 102). Enrique González Rojo se inclina a pensar la inspiración de esta manera, ya lo manifiesta así en la siguiente línea de su artículo titulado “Freno a la poesía”: “—El primer verso lo hace Dios... —dice Valéry. Pero ¡cuántos esfuerzos, ¡cuántas meditaciones, qué labor atenta, qué tortura, qué sacrificios se necesitan para forjar el segundo!” (González Rojo, 2002: 323).

Este estímulo en “Estudio en cristal” llega como un halo de luz desde lo alto y se manifiesta finalmente en la forma de un soplo divino, en el Génesis este es el agente último con el que el creador comunica vitalidad a su creatura, aquí es también el viento propicio que le permite al bajel del pensamiento surcar de forma certera; así pues, la intervención supraterrrenal por la que clamaba el yo lírico en los versos anteriores finalmente llega:

¡Sólo un milagro!...Y el milagro vino
al exhalar los ángeles su aliento
más que el viento en la cresta de las ondas,
y en sosegado aceite la premura (vv.53-56)

Con la aparición de esta nueva imagen Enrique González Rojo amplía más el imaginario en torno al poema y una vez más refuerza su inclinación por los opuestos: como contraparte de

lo infernal y las fuerzas del caos, que encarna el dragón, lo celeste y el orden personificado por la imagen del ángel.

El sujeto lírico, ya fuera del desconcierto en el que se encontraba, participa la claridad intelectual de la que ya es dueño al elemento acuático, en virtud de ello su capacidad de comenzar a formar diáfanas imágenes en su mente se vuelve también la del estanque en su función de espejo: así, el nacimiento de un mundo en esa superficie (al fin en calma) es el reflejo del nacimiento de un mundo interior; aquí es donde empieza a cobrar mayor sentido la idea de que Narciso en este poema parece en verdad estarse viendo a sí mismo. La labor de la inteligencia en la elaboración de nuevas formas sigue el camino de la nave que confía en sus capacidades para llegar al puerto deseado:

Con la ilusión de la postrera escala,
el ancla se hunde en el ansiado puerto;
el chirriar de pesados aldabones
emprende el viaje hacia el abismo oscuro,
bajo la losa de los cielos claros (vv.57-61)

Aquí es destacable el rico pasaje descriptivo en el que hay un seguimiento a los componentes del bajel y a su impasibilidad, la que aún guarda vestigios de ese estado caótico anterior:

Prisionero en las velas recogidas,
un retardado son de las borrascas
se escapa de la cárcel de las lonas,
y el último gemido de los vientos
se estremece en el casco sin sentido.
Hoy se refleja en el cristal la pura
majestad del olvido; y al amparo
de tormentas marinas, se sujeta
a la virtud de su silueta inmóvil
y a la firme columna del descanso (vv.63-72)

La estrofa siguiente representa el punto culminante de “Estudio en Cristal”, en virtud de ello es también la de mayor extensión con sus 25 unidades de once sílabas cada una; difícilmente se hallará en todo el *corpus* literario de Enrique González Rojo una que alcance el mismo número de versos. Correspondería, si se habla en una acepción musical, al último movimiento de una sinfonía, el allegro en que la voz se pronuncia triunfante respecto a la resolución del problema central que se ha ido anticipando desde el primer momento, en razón a lo cual al lector atento no le parecerá disonante la manifestación del quehacer escritural a la escena, tema que no sólo ocupa los versos restantes, sino que, en retrospectiva, el de todo el “Estudio en cristal”.

2.3. Narciso y el reflejo, creador y creatura

Esta sección inicia con una oración interrogativa que abarca los dos primeros versos y cuyo énfasis se logra por el eco prolongado a través de la anáfora; dicha construcción corta abruptamente con el ambiente y anticipa un nuevo elemento al juego, enunciado de una manera que pareciera ser una obviedad esperando ponerse en evidencia:

Y ¿la voz? Y ¿la voz que siempre tuvo
ancho sendero en la florida boca? (vv.73-74)

Ya se había hecho notar el cómo no es fortuita la economía de detalles relativos a la apariencia fisiológica del sujeto poético frente al espejo, con la mención de la boca se completa así la imagen conceptual de un rostro, cuyas tres partes aludidas que lo componen representan cada una un papel vital en el proceso cognitivo: los ojos son los órganos que posibilitan la aprehensión de la realidad circundante; la frente es sede de la imaginación y la actividad cerebral; y, por último, en el otro polo, la boca, en donde tendrá lugar el portento del lenguaje o, mejor dicho, el lenguaje poético. Este plano del yo esboza una vez más la noción de los extremos, su comunicación y correspondencia vital, sólo que aquí lo alto y lo

bajo se invierten simbólicamente: los frutos de la “florida boca” crecen afianzados en las raíces de esa frente pensadora, su ansiada maduración es el momento esperado por el cual pregunta el sujeto lírico, versos citados líneas arriba. El arduo y paulatino proceso por el cual se materializan los avatares de la idea por medio de la palabra es algo que ha preocupado a Enrique González Rojo desde su juventud, la sentencia enunciada por vez primera en su soneto “Madurez” será compás determinante de su poética hasta el final de sus días a tal grado que encontrará eco en “Estudio en cristal”:

Y me dice la máxima: Que tu idea se forme
a golpes de martillo en la tarea enorme
de cincelar grandiosos mármoles impolutos.

Espera, pule, labra... En un confín distante
la darás cuando llegue la quietud del instante
en que el árbol henchido deja caer sus frutos (2002: 43)

La labor del poeta consiste en lograr sobreponerse a la resistencia inherente al lenguaje y para ello requiere paciencia y trabajo constante; en consecuencia, su oficio no difiere del que esculpe el mármol o del que pule un cristal. No es fortuito pues que, en el texto de largo aliento, al estado ideal del estanque (cuyo sosiego es trasunto del orden interior del sujeto pensante) se le compare tanto con una “firme columna”, en la “hora precisa de los mármoles”, como con una superficie cristalina. En párrafos anteriores se había abordado el desplazamiento que existe entre espejo/creación y el que hay entre Narciso/creador, pero es en la última estrofa en donde se evidencia la asimilación total del espejo con el poema mismo, y de Narciso con el poeta. El cómo esta alegoría adquiere total sentido de principio a fin es algo que determinarán los versos de cierre y su interpretación en “Estudio en cristal”.

Pocos años antes de su publicación encontramos ya el esbozo de esta idea en un ensayo de González Rojo, en donde, siguiendo las pautas de la estética de Mallarmé y Paul

Valéry, refiere al lector el deseo de una voz lírica consciente y crítica que abogue por el autodomínio y el afán de perfección frente a la sinrazón o el arrebató; dicho con otras palabras, en la antigua disputa de la tradición literaria toma partido por Apolo sobre Dionisios. Para ejemplificar todo ello se vale de una comparación en la que la poesía figura ya como cuerpo de agua, elemento que ejerció una gran fascinación en él desde sus primeros años, lo que da razón a la creencia de Gastón Bachelard de que en algunos escritores uno de los cuatro elementos puede determinar todo un sistema de imágenes y sentimientos⁶². Esta agua, pues, se nos muestra como corriente impetuosa cuya fuerza natural deberá ser amansada por la mano civilizadora del hombre hasta hacer de ella una superficie imperturbable, tan limpia que llegue a ser como un espejo:

Freno a la poesía...Ahora la queremos como el civilizado río de las ciudades, con su lento transcurrir bajo los puentes y encajonado entre las obras de mampostería. La draga profundiza artificialmente su cauce, lo purga de asperezas. Y las naves pueden cruzarlo, confiadas de puerto en puerto. Sólo cuando en la cercanía del mar la arena cálida sorba poco a poco los ímpetus y disminuya la precipitación de la marca, esta corriente de poesía podrá contemplarse en su propio espejo (2002:325).

El párrafo anterior abona a la hipótesis de que “Estudio en cristal” en suma es un metapoema, dicho de otro modo, un discurso lírico cuyo asunto versa sobre las problemáticas de la escritura, o, en palabras de Guillermo Carnero en “La corte de los poetas”:

“un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias” (1983:43).

⁶² “Todos los demás elementos prodigan semejantes certidumbres ambivalentes. Sugieren confidencias secretas y muestran deslumbrantes imágenes. Los cuatro tienen sus fieles, o, más exactamente, cada uno de ellos es ya, profunda, materialmente, un sistema de fidelidad poética. Al cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental” (Bachelard, 1978: 13).

Es la última estrofa la que aborda con detalle el segundo nivel de manera menos hermética, de forma tal que parece cortar con el ambiente de la escena para visitar una vez más el paso del Caos al Cosmos, pero esta vez sin depender, al menos en un primer momento, de metáforas alusivas a Narciso y al espejo. En cambio, se da la reflexión sin tapujos acerca del escritor y la palabra, es por ello que se habla de una ruptura⁶³ en esta última parte del “Estudio en cristal”, la cual puede tomar desprevenido al lector, efecto cuyo logro radica en hacer que vuelva atrás la página para reconsiderar el sentido de lo que sucede realmente en el poema; no obstante, el modo en que estos pares Narciso-espejo y escritor-palabra se asimilan totalmente en los últimos versos trae consigo la comunión armónica de los dos estadios discursivos de los que habla Carnero.

Volvamos entonces al texto de nuestro estudio, es preciso señalar el hecho de que al estado incipiente del proceso creativo se le simboliza con la personificación del amanecer: la aurora, figura que aquí no es representada como la de “rosáceos dedos” tal y como la describía Homero, aunque sí conserva sus atributos de figura alada; su alusión cumple con significar el nacimiento de las fuerzas ordenadoras y su exteriorización en la palabra:

Hubo aurora con alas, tiempo niño,
puro el ensueño, la mirada loca,
irreflexivo el don de la palabra.
Torpe vuelo que sube y que culmina
en la ignorancia de su propia altura
y en la eficacia de su impulso alerta (vv.78-83)

Nótese que hay una intención marcada de referirse a ese ente en eclosión con cualidades negativas, la realidad de la palabra que acaba de manifestarse es, a los ojos del poeta, todavía

⁶³ Jaime Labastida hace su propia división del gran poema de Enrique González Rojo en la que sitúa por un lado las primeras cinco estrofas por su valor descriptivo del escenario natural en donde el estanque de agua ocupa lugar privilegiado; y por otro, la gran parte final que a su parecer “deshace el poema en su sentido total” (2002:27).

imperfecta; ahí donde termina el “irreflexivo don” comienza el trabajo del escritor y el obrar de la inteligencia, sólo así los frutos caerán en el momento oportuno tal y como se describe en el soneto “Madurez”. Este último vocablo engloba así el ideal que se contraponen al momento auroral del proceso creativo, al “tiempo niño”, cuyas ansias de remontar el “torpe vuelo” precipitarían el verso y su construcción, tragedia que encuentra quizá aquí su símil con la caída de Ícaro. En consecuencia, en la poética más personal de Enrique González Rojo la balanza se inclinaría, sin duda, a favor de Dédalo. El que los mejores poemas del autor no figuren en sus dos primeros libros (idea que repiten los pocos críticos⁶⁴ que se han acercado a su obra) acaso halla razón de ser en su concepción de un proceso de maduración escritural paulatino. Pero volvamos a “Estudio en cristal” cuyos versos siguientes realizan una relación de correspondencia dichosa entre aquellas amplias alas y los instrumentos que se utilizan para el desplazamiento de las embarcaciones, lo que evoca la imagen de una nave que surca los cielos. Con ello, se alude nuevamente de forma explícita al espacio poemático, lo que permite jugar una vez más con las posibilidades de lo que Gastón Bachelard define como *reversibilidad*, además se trae otra vez a escena, aunque no directamente, la imagen del bajel y sus connotaciones:

Miro sus remos amplios en la hora
que acaba de nacer, pero me falta
el instrumento claro, fiel, preciso,
que me convierta en número su canto (vv.84-87)

El último verso conjuga las dos realidades que suelen ser concebidas como opuestas y a las que Paul Valéry nombra como “pensamiento abstracto”, por un lado, y “poesía”, por el otro”:

Se dice «Poesía y Pensamiento abstracto» como se dice el Bien y el Mal, el Vicio y la Virtud,
lo Caliente y lo Frío. La mayoría cree, sin otra reflexión, que los análisis y el trabajo del

⁶⁴ Coinciden en ello Alberto Quintero Álvarez, Alí Chumacero y el mismo Enrique González Martínez, sus opiniones ya han sido rescatadas en la primera parte de este estudio.

intelecto, los esfuerzos de voluntad y de precisión en los que compromete al espíritu, no concuerdan con esa ingenuidad de origen, esa superabundancia de expresiones, esa gracia y esa fantasía que distinguen a la poesía (1990:71).

Enrique González Rojo se aproxima a estas reflexiones y concuerda con el crítico francés sobre la creencia de que el ejercicio de la lógica y el pensamiento no son propios de las comúnmente llamadas ciencias exactas; la materia con la cual trabaja el poeta también le hace plantearse problemas cuya solución requiere un esfuerzo mental equiparable, por ejemplo, al del geómetra. Con ello nuestro autor daría total crédito a la afirmación realizada por Edgar Allan Poe en su célebre *Filosofía de la composición*, en donde asevera que el goce estético de “El cuervo” es de tal magnitud por haber sido concebido y escrito con “la precisión y rígida coherencia de un problema matemático” (Poe, 2016: 67). Precisamente por su capacidad analítica y de orden, Valéry en *Baudelaire y su descendencia* considera pilar fundamental de la poesía moderna a Poe, así como el fundador del “arte por el arte” cuya visión abre camino al autor de *Las flores del mal* y sus prosélitos: “Poe mostraba un camino, enseñaba una doctrina tan seductora como rigurosa, en la cual se unían una especie de matemática con una especie de mística” (1995:116).

Una concepción similar de la elaboración del verso dentro de la tradición mexicana la encuentra González Rojo en la obra *Lascas*, así lo deja ver en el ensayo “Días Mirón muerto y vivo” cuando refiere lo siguiente: “El rigor matemático con que trataba el verso, lo hizo producir pequeñas obras maestras de precisión musical, con sonoridades firmes, rotundas” (2002: 308). Este ideal es al que aspira el yo lírico quien, por momentos, se ve cegado por su afán de extremar la racionalidad:

¡Líbreme yo, si en raptó de cordura,
ahogo el canto al exprimir la nota
y antes que la ascensión miro las alas! (88-90)

Si hay una crítica constante hacia la creencia de ver en la inspiración una especie de brújula que guíe el quehacer del poeta, también lo hay hacia la aplicación excesiva de las fuerzas de la lucidez, exceso capaz de “ahogar el canto”, acaso esto se ve mejor ejemplificado en el último verso con la noción de que el pensar demasiado en el funcionamiento de las alas puede también entorpecer el vuelo⁶⁵, de nuevo en Paul Valéry puede abonar en este campo:

“He ahí al poeta enfrentado con esta materia verbal, obligado a especular a un tiempo sobre el sonido y el sentido, a satisfacer no solamente a la armonía, al período musical, sino también a condiciones intelectuales y estéticas variadas, sin contar las reglas convencionales... Observen el esfuerzo que exigiría la acción del poeta si tuviera que resolver conscientemente todos esos problemas...” (1990: 89).

El equilibrio finalmente conseguido entre “pensamiento” y “voz” aparece y con plenitud personificado por el pájaro cantor que la tradición ha tomado como modelo desde tiempos antiguos:

Pero la voz de la poesía
 consigo al ruiseñor que se remonta
 en apretada pluma de sonidos (vv.91-93)

Salvador Novo en su libro-catálogo *Las aves en la poesía castellana* se detiene puntualmente en señalar el lugar que la literatura ha concedido al ruiseñor. Su importancia la remonta a los tiempos grecolatinos y ya desde entonces, sugiere Novo, podía verse una relación temprana entre esta ave y el poeta; para ello trae a colación la historia de Stesícoro cuyo nombre (el cual quiere decir “maestro del coro”) le fue asignado luego de que un ruiseñor se posara en su boca cuando era sólo un niño; es, pues, ilustrativo que el castigo por haber ofendido a los dioses haya sido la ceguera, lo que lo emparenta con otra gran figura: “Como el ruiseñor

⁶⁵ El verso noventa parece tomar como base un endecasílabo del soneto “Brevedad de la vida” escrito por Francisco de Quevedo, en el que se lee cómo el sujeto de la oración “atiende el vuelo sin mirar las alas” (2015:70). González Rojo invierte los términos en su verso también de once sílabas: “y antes que la ascensión miro las alas”. Esto revela las afinidades de nuestro autor y cómo su voz se respalda con la tradición que lleva a cuestas.

suele, Platón nos cuenta en Fedro que Stesícoro perdió la vista en castigo por decir mal de Helena; pero a diferencia de Homero, que ignoraba la razón de su ceguera, la recuperó, arrepentido, automáticamente, al cantar la palinodia” (2005:11). La manera tan peculiar en la que se pensaba que esta ave aprendía a cantar evoca acaso el oficio de los aedas:

El virtuoso ejercicio de su trino se transmite de padres a hijos por tradición precisamente oral; los ruiseñores jóvenes reciben muy atentamente su lección de canto: maestro y alumno se callan a su turno, con admirable disciplina. Y adquieren, sin saberlo ni disfrutarlo mayormente, contratos onerosos, como los buenos tenores” (2005: 12).

Salvador Novo, además, emparenta con mucha sutileza, el trino del ruiseñor con la musicalidad propia del verso más característico de la lengua española, con el cual está escrito “Estudio en cristal”: “Una fatigosa cacería de ruiseñores por los Cancioneros del siglo xv nos proporciona apenas menguadas presas. Fingidos, aparecen en los pequeños sueños alegóricos de amor o de virtud, y los poetas cortesanos no los escuchan todavía muy bien, como no les entra el endecasílabo” (2005: 20). La afortunada mención a esta ave⁶⁶ llega acompañada de un juego polisémico realizado con la palabra “pluma” que permite a Enrique González Rojo hacer una asociación entre el vuelo y el acto escritural. Tras ello, la victoria del lenguaje fijado en la página por el poeta se traduce finalmente en la cristalización absoluta del Cosmos en el estanque cuya superficie refleja el trabajo intelectual del hombre que pudo crear y ordenar un nuevo mundo; lo anterior toma mayor fuerza con el énfasis de señalar aquí el aspecto musical de las imágenes que pueblan el espejo, abonando así en la concepción de que la poesía es la unión indisoluble entre “sonido” y sentido”⁶⁷:

⁶⁶ La aparición del ruiseñor en la obra de Enrique González Rojo no es una constante, aunque puede oírsele cantar en el poema “Música” (perteneciente a *Espacio*, su segundo libro) en donde se le vincula con la noche, no como a su contraparte de atributos diurnos presente en “Estudio en cristal”.

⁶⁷ Paul Valery asimila ambos niveles con la alegoría del péndulo poético, cuyo oscilar va de la forma al fondo, en otras palabras, de los “caracteres sensibles del lenguaje” a los “valores significativos” del poema: “El péndulo viviente que ha descendido del sonido hacia el sentido tiende a ascender hacia su punto de partida sensible,

Raya el cristal su música de nieve,
 y en el reflejo de las aguas puras
 se cristaliza una canción exacta,
 libre y presa a la vez, cálida y fría (vv.94-97)

Véase la oposición adjetival tan marcada entre este fragmento y los citados anteriormente, de tal forma que, si antes se aludía a la existencia de una voz “torpe” e “irreflexiva” ahora se habla de una “canción exacta” materializada finalmente, el verbo “rayar” fue escogido con cuidado pues abona a la idea de la escritura lo mismo que la “música de nieve” cuyo blanco evoca quizá al de la hoja de papel. Muchos años antes de la redacción de su gran poema, una especie de esbozo de tales imágenes se producía en la mente del joven Enrique González Rojo, quien no dejaría testimonio de ello más que en una carta dirigida a su amigo José Gorostiza, ya antes citada en la primera parte de nuestra investigación:

Ahora que tengo veintisiete años necesito de más tiempo para llenar de tinta las hojas blancas; pero cada línea oscura que se alarga sobre el papel me produce honda voluptuosidad, dolor y alegría. Me parece que en una llanura de hielo me tiendo yo mismo, me divido, me reparto y ocupo toda la extensión (Gorostiza, 1995: 109).

Con ello adquieren mayor dimensión las metáforas relativas al lenguaje repartidas por todo “Estudio en cristal”, fenómeno que amplía sobremanera los alcances de una segunda lectura; los versos que reflejan más esta idea son dos, situados en la primera estrofa, mismos que delatan el hecho que la realidad manifestada en esa agua inmaculada está construida con palabras:

Sobre tu lecho diálogos de fronda
 con sílabas maduras en la tarde; (vv.07-08)

Las “sílabas maduras en la tarde” figuran aquí, pues, como la contraposición del “alba” o “tiempo niño” con el que se aludía al estado incipiente del verbo. En otros momentos se

como si el sentido mismo que se le propone a su espíritu no encontrara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa música misma que le ha dado origen” (1990: 94).

describe a la naturaleza y sus manifestaciones con términos tales como “frases” “acentos” “sones”. De una forma menos evidente y más simbólica se representa la creación en el penúltimo verso, allí el espejo es centro de oposiciones hermanadas tales como la frialdad y la calidez. Ambas cualidades Enrique González Rojo las asocia de manera congruente con el agua y el fuego, cuya combinación reproduce, según Gastón Bachelard, la unión entre lo femenino y lo masculino, principios básicos de los cuales nacen las cosas:

Frente a la virilidad del fuego, la feminidad del agua es irremediable y no puede virilizarse. Unidos, ambos elementos lo crean todo [...] Cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder. Es la imagen material de la humedad caliente. En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la humedad caliente es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas (1978: 154-155).

Justo cuando el sujeto poemático da por finalizada su obra, “Estudio en cristal” concluye magistralmente haciendo coincidir ambos niveles en un peculiar efecto al que André Gide, autor cuyo pensamiento influyó sobremanera en la generación de Contemporáneos, denomina *mise en abyme*⁶⁸. El término hace referencia al procedimiento heráldico de colocar dentro de la imagen del escudo su reproducción exacta, pero en miniatura. El concepto nace como una necesidad por definir el juego representativo de algunas piezas pictóricas o literarias en las que el texto, o cuadro en todo caso, se implica a sí mismo en una suerte de reduplicación que provoca la sensación de abismo. Esta impresión de una profundidad especular sin límites precisos se ajusta muy bien al poema de González Rojo no sólo por la superposición de la obra dentro de la obra, sino porque esta se consolida por medio de la alegoría del espejo que vuelve más natural los mecanismos de desdoblamiento y autorreflejo.

⁶⁸ André Gide fue el primero en conceptualizar este peculiar efecto artístico que podía ver en *Las meninas*, *Hamlet* y *Wilhem Meister*: “Me gusta que en una obra de arte encontremos así transpuesto, a escala de los personajes, el tema mismo de esta obra, por comparación con este procedimiento del escudo que consiste en, en el primero, poner al segundo en abismo” (Gide, 1948: 41).

Similar a lo que ocurre en el famoso lienzo de Diego Velázquez el artista en “Estudio en cristal” nos muestra el momento en que pinta la escena introduciéndose a sí mismo en el proceso, esto último no es totalmente perceptible sino hasta el cierre del gran poema. Ahí el yo que anteriormente evitaba dar señas claras de su intervención⁶⁹ se autoafirma a través de lo que ve en el estanque, que no es, cabe decir, su propio rostro; la vuelta total al mito tradicional se concreta y Narciso, en cuyo papel se asimila al poeta, contempla triunfante y en toda su extensión su propia imagen: el poema, fruto de su misma interioridad y reflejo de sus ensoñaciones y pensamientos trabajados y pulidos hasta hacer de ellos un objeto artístico, objeto en el que se reconoce. Es en este punto, pues, en el que la *anagnórisis* hace acto de presencia, entendida como la revelación que posibilita al sujeto la toma de conciencia:

Se cristaliza una canción exacta,
libre y presa a la vez, cálida y fría.

¡Como el espejo en que me miro el alma! (vv.96-98)

Dicho con otras palabras, el creador se observa y admira en su propia creatura, la forma en que esta idea se lleva a cabo valiéndose del mito ovidiano recuerda en gran medida a los planteamientos desarrollados por Sor Juana en su auto sacramental *El divino Narciso*. De esta pieza teatral, que trasciende el fin por el cual fue realizada (festejar el Corpus), importa señalar más que cualquier otra cosa el cómo la poetisa (haciendo gala de un perfecto sincretismo entre el paganismo y las lecturas bíblicas) pone a hablar a la deidad como el joven embelesado frente al estanque, sólo que más que enamorarse de su imagen lo hace de la humana naturaleza, hecha a “su imagen y semejanza”. Así, en una increíble ambivalencia,

⁶⁹ Jaime Labastida se inclina a pensar que el hecho de que el yo lírico desaparezca casi por completo en “Estudio en cristal” y reaparezca hacia la parte final es un efecto estilístico que Enrique González Rojo retoma del “Primero Sueño”. Labastida señala muy oportunamente también que tanto Jorge Cuesta y José Gorostiza hacen lo mismo en sus obras de largo aliento: “Adviértase que todo sucede, en esos [...] poemas, como si le sucediera a un hombre ajeno, a un sujeto que no es el propio poeta. Se esfuma el sujeto de la primera persona del singular y todos los verbos están conjugados en tercera persona” (2002: 25).

el Cristo que se inclina en la fuente de agua pura al contemplar la imagen de su creación lo que hace es mirarse a sí mismo⁷⁰. En “Estudio en cristal” las posibilidades de estas analogías se despojan de las implicaciones religiosas a tal punto que el sitio que la divinidad ocupaba en el texto de Sor Juana se lo apropiará el hombre, quien es capaz de echar también a andar mundos por medio de la poesía, mundos que llevan su marca. El sujeto poemático a solas con la realidad que lo rodea emprende la tarea de volver a nombrar las cosas y resignificarlas desde su propia visión, acaso asemejándose así a Adán, otra gran figura de la tradición. Este primer hombre en “Estudio en cristal” confronta su propia imagen para reconocerse y reafirmarse como tal a través de lo que lo separa de los otros reinos de la naturaleza: la palabra, ente que refleja su capacidad intelectual de cuestionarse y cuestionarlo todo; espejo que, como dicta la sentencia socrática, le permite “conocerse a sí mismo”. Por todo ello Enrique González Rojo coloca al “animal racional” en el centro del cosmos, sitio en el que experimenta estar el escritor cuando da rienda suelta a su pluma en la soledad de su alcoba.

3. Eternamente joven: el verso como forma de permanencia

Las posibilidades que ofrece esta reelaboración del mito no se circunscriben al poema de largo aliento, sino que se expanden a otros textos líricos que enriquecen las reflexiones en torno al mismo; con ello, Enrique González Rojo sigue quizá el ejemplo de Paul Valéry quien invita a desarrollar variaciones de un mismo tema tal y como hacen los músicos⁷¹, una de ellas lleva por nombre “Viejo Narciso”⁷². Ya desde el título se revela una distancia

⁷⁰ No hace falta traer aquí los demás episodios y personajes que componen la obra, cuyo valor simbólico y poético da para estudios exhaustivos al respecto. Para una descripción detallada del *Divino narciso* consultar: Paz, Octavio. “El carro y el Santísimo” en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. España: Seix Barral, 1993.

⁷¹ “Al contrario, estaría tentado, si siguiera mi sentimiento, a comprometer a los poetas a producir (como hacen los músicos) una diversidad de variantes o soluciones de un mismo tema” (Valery, 1990: 16).

⁷² Es significativo el hecho de que el último poemario de Enrique González Martínez lleve por nombre *Nuevo Narciso* acusando una influencia mutua que caló hondo en la sensibilidad del padre.

significativa con “Estudio en cristal” en donde la alusión a la figura de Narciso era totalmente velada; aquí la fidelidad al relato ovidiano es más evidente, con un sujeto al pie de las aguas que mira embelesado en las aguas cristalinas la belleza de su propia figura; empero, la ruptura se suscita en el momento preciso en que ese yo lírico reflexiona sobre los estragos que ha dejado el tiempo en las cosas que lo rodean, empezando con el bosque circundante:

Acaso el árbol no es el mismo,
ni el cielo móvil dentro de las aguas,
ni el frío espejo en que se ven mis ojos (vv.1-3)

La atracción que causa en él el reflejo se convierte así en una reflexión sobre la tragedia a la que está sometida la existencia en su devenir constante, devenir al que está atado también el hombre; Narciso al pie del estanque ya no es el joven de excelsa hermosura y gallardía, sino la flor (aludiendo a la metamorfosis descrita por Ovidio) homónima que se marchita:

Mi juventud se fue, cándido amigo:
ya mis plantas, raíces en la tierra;
mis ojos son mil hojas de mirarte
y mis brazos tendidos y sin fruto,
ramas secas que no pueden ceñirte (vv.11-15).

La confusión entre lo humano y lo vegetal se completa de forma magistral en este tercer verso endecasílabo donde hay un juego paronímico que vincula las “hojas” y los “ojos”, órganos siempre listos para interrogar el mundo en la obra de Enrique González Rojo. Sin embargo, la extrañeza hace acto de presencia cuando el hombre-vegetal, tras el espejo, se percató de que la imagen que ve experimenta un fenómeno portentoso: no cambia, permanece, muestra siempre al mozo de “cabellera ondulante”. De modo que el escenario contrapone a simple vista, como una moneda con sus dos caras, dos edades del mismo sujeto simultáneamente. Recuerda por ello acaso a la pintura de Caravaggio en donde el joven Narciso contrasta sobremanera con su reflejo, mismo que muestra la vejez incipiente y sus estragos en la belleza

efímera, sólo que aquí esta situación se invierte en su totalidad, lejos ya de una intención de mostrar la vanidad y sus vicios:

No son mis ojos, ni mi boca, ni mi larga
cabellera ondulante a los vientos de otoño.
Él está allí, tan bello como siempre,
vestido de esmeralda su hermosura (vv.7-10).

Más que cualquier cosa este diálogo funciona como el encuentro entre la realidad y su idealización. Los razonamientos expuestos en “Estudio en cristal” podrían arrojar luz a esta escena, si consideramos aquí también que el espejo es trasunto de la creación poética, entonces se leería entre líneas, en esa permanencia de la imagen, una alegoría de la eternidad que Enrique González Rojo adjudicaba a la palabra. La última estrofa de “Viejo Narciso”, (cuya estructura es la única del poema en incluir dos alejandrinos) vista desde esta perspectiva, hace consciente al sujeto de una posible perdurabilidad en el tiempo a través de la obra de arte, la cual, de alguna manera, conserva su recuerdo, lo que alguna vez fue: el creador, aquí Narciso, se asegura de dejar la huella de su existencia en la creatura, que, aunque hecha a su “imagen y semejanza” mantiene una realidad propia. La forma en que esta idea se materializa recuerda algunas de las metáforas incluidas en “Estudio en cristal”, pues la imagen concretada en la superficie de las aguas es también materia inquebrantable en su forma de cristal o hielo:

Sólo tú, desde el fondo de tu abismo
de hielo y de distancia, que los años no rompen,
vives y eres el mismo, tan bello como un Dios,
y como un Dios, eternamente joven (vv.16-19).

Este atributo que Enrique González Rojo concede al quehacer poético se remonta a sus primeras lecturas de Théophile Gautier. No sólo los versos *Sculpte, lime, ciséle* del texto

francés habrán de dejar una marca muy profunda en toda su producción literaria sino también aquellos de “arte poética” en los que el objeto artístico deviene sinónimo de inmortalidad:

Todo pasa. Tan sólo el arte fuerte
posee la eternidad. Únicamente
el busto sobrevive a la ciudad.

Y la moneda rústica y austera
que un labriego ha encontrado bajo tierra,
recuerda que existió un emperador.

Hasta los mismos dioses al fin mueren.
Mas los versos perfectos permanecen
y duran más que imágenes de bronce (2007: 15).

Las posibilidades de esta noción son materia de algunos poemas de madurez anteriores a “Viejo Narciso” especialmente los pertenecientes a la serie *Elegías romanas*, en donde, más que nunca, el hombre delata su deseo de permanencia al verlo manifestado en los cimientos de la ciudad antigua, cuyos mármoles guardan todavía las huellas de la mano que los labró. En “Ariana”, por ejemplo, al yo lírico no le interesa tanto describir la tragedia de la figura mitológica, esculpida en piedra, como señalar el poder perenne del genio creativo sobre el duro material que parece cobrar vida cada vez que se le mira atentamente, a tal grado que la escultura recostada pareciera estar en un sueño perenne:

Dormida,
cada pliegue es eterno hasta tus plantas,
dormida,
el viento ya dejó de ser caricia
desde tu cabellera a tu garganta.
Dormida ya, dormida,
nunca sabrás nada.
En sueño frente al mar, eternamente
dormida Ariana (2002: 164).

Los anteriores versos más que traer a escena a la heroína que ayudó a Teseo a salir del laberinto parecieran evocar más bien a Galatea, figura nacida tras el incansable trabajo del artista Pigmalión que ansiaba materializar el ideal de la perfección a “golpes de martillo” (como escribe en su soneto de juventud el poeta). En el relato ovidiano la estatua cobra vida gracias a la intervención divina, como un regalo por el esfuerzo personal que el escultor depositó en su marmórea creación, ya hecha mujer de carne y hueso. Este mito ilustra también de buena forma la búsqueda vital de Enrique González Rojo que hace del artífice alguien capaz de infundir vitalidad a sus ideas al materializarlas correctamente, incluso la descripción de la marmórea Ariadna-Galatea parece cercana a la del espejo-palabra poética del “Estudio en cristal” en el primer verso: “agua profunda ya, sola y dormida”. Para González Rojo la idea de que la creación guarda la memoria de su creador encuentra su máxima en la sentencia con la que titula Manuel Gutiérrez Nájera⁷³ su poema: *Non omnis moriar*.

3.1. La “Muerte de Narciso” y la flor del poema

Al momento de leer y revisar “Muerte de Narciso” es preciso tener en cuenta que se trata de un texto incompleto; al contrario de Jorge Cuesta, quien (según cuenta la tradición) puso punto final a “Canto a un dios mineral” no mucho antes de su fatídica muerte, Enrique González Rojo no pudo finalizar su ambicioso proyecto, el cual fue publicado siete meses después de su fallecimiento en la gaceta literaria *Letras de México*⁷⁴ gracias a Enrique González Martínez, su padre. Resalta, más que la forma abrupta en que se interrumpe, el rigor de su composición. No hay en toda su obra algún otro poema hecho a base de sextetos

⁷³ González Rojo dedica al autor decimonónico una apología que revela una lectura atenta: “El grupo de poetas mexicanos presenta entre otras características que lo hacen notable, un sostenido «buen gusto» y una fineza de emoción que destacan sobre todo en los contemporáneos, de Manuel Gutiérrez Nájera a nuestros días” (González Rojo, 2002: 304).

⁷⁴ En sus páginas el poema lleva por nombre “Sobre la contemplación y muerte de Narciso”, Jaime Labastida no mantiene en su edición el título completo conservando su forma abreviada.

aconsonantados, si bien esta estrofa posee amplia historia en la tradición española (aprovechada por autores como Rubén Darío o Rosalía de Castro) el antecedente más directo parece ser *El cementerio marino* con su rima (AABCCB). Pese a que esta elección provoca un distanciamiento de forma entre “Muerte de Narciso” y “Estudio en cristal” los une tanto el uso del endecasílabo como la unidad temática, así como un manifiesto afán de extensión, pocas veces presente en la escritura poética del autor. La versión que recoge Guillermo Rousset Banda consta de 86 versos, repartidos en dos secciones no muy bien diferenciadas. El título ilustra muy bien el tono general del poema, lejos ya del hermetismo del discurso y de la despersonalización del yo lírico, esta vez el reflector no recae sobre la inteligencia contemplativa como ordenadora del mundo, el texto comienza donde Ovidio pone punto final al mito de Narciso, la metamorfosis que sufre el personaje, y con la que el relato griego termina, da pie a nuevos caminos y reflexiones en torno a la tragedia del hombre cuya aguda conciencia cuestiona y siente más que nunca las limitaciones de su propia naturaleza. No es improbable pensar que los estragos de la enfermedad que finalmente acabó con la vida del autor influyeran en la elaboración de “Muerte de Narciso” debido a que en sus versos hay alusiones constantes al cuerpo y al dolor que lo embarga. Este detalle es significativo en una obra poética en donde el cuerpo raramente es referenciado fuera del ideal escultórico de la estatua como objeto artístico. Aquí la corporeidad toma su atributo de cárcel, idea que tiene resonancias en concepciones pitagóricas y platónicas, en tanto permanece anclado al suelo el sujeto poético (en su condición de flor sensitiva) expuesto a la inclemencia del paisaje:

Implacable y eterna, cada hora
 hiera sobre mis ansias. Si la aurora,
 con despiadada y roja quemadura;
 y la noche me entume con el frío
 de su abrazo a la orilla de este río,

donde mi desconsuelo se madura (vv.19-24).

La inmovilidad como condena toma mayor dimensión cuando se contrapone al deseo desmedido por el viaje que se trasluce en la poética de Enrique González Rojo, esta imposibilidad de sentir la aventura del desplazamiento vital es quizá la del hombre cuyo padecimiento físico le impide dejar la cama por largos períodos de tiempo tal y como revelan algunos testimonios de sus allegados. El más significativo es el de Enrique González Martínez, quien recuerda amargamente las palabras en las que contrastan la esperanza y la realidad funesta. Testimonio recogido por su nieto, el filósofo y poeta Enrique González Rojo-Arthur, en el prólogo de *Romance de José Conde y otros poemas póstumos*, libro con el que pretende sacar de la sombra la obra de su padre González Rojo:

Ahora que me encuentro enfermo, he dispuesto del tiempo suficiente para meditar sobre las cualidades y, más que nada, los defectos inherentes a mi creación lírica. Ya sé ahora lo que voy a hacer. Me queda muy claro cuál es el camino que debo emprender. Ahora que me alivie y deje la cama, pondré manos a la obra (González Rojo Arthur, 1996: 46).

La sensación asfixiante de la quietud evoca acaso en el escritor la imagen de los muertos y su circunstancia, confundidos, en su reposo, con la tierra de la que todo ser vivo proviene y a la que todos han de regresar, noción que los textos bíblicos resumen en la sentencia: “¡Porque eres polvo y al polvo tornarás ¡” (Génesis, 3:19). Narciso siente ya en su pasividad vegetal la inminencia de la tierra y de la disolución, su existencia cada vez más cercana al sedimento que deja tras de sí la combustión de la vida:

Mientras, clavado estoy en el profundo
corazón de la tierra. Si en el mundo
brotan renuevos, brilla la esperanza
surge el amor y se eterniza el juego:
sólo ceniza soy en torno al fuego,
sólo quietud donde el hombre avanza (vv. 43-48).

La circunstancia en que se encuentra este nuevo Narciso es cercana al suplicio dantesco que padecen los pecadores en el séptimo círculo del infierno, cuya humanidad permanece encerrada en la planta y se confunde con ella, lo que Dante Alighieri dibuja de forma magistral al hacer que de la rama quebrada emane no savia sino sangre: “Rompí una frágil rama con mis manos: en negra sangre las miré bañadas, y el tronco nos gritó” (1922:72). Las arpías que en la *Divina comedia* acosan a estos condenados de naturaleza mixta no figuran en el texto de González Rojo, aunque sí las aves cuyo movimiento y ascensión son motivo de nostalgia para quien siente más que nunca la pesadez de su cuerpo y su caída; empero, al final persiste la certidumbre de que ni siquiera ellas escapan a la corrosión del tiempo:

Alada pluma, fugitivo empeño,
 las aves pasan. Su volar de sueño
 huella la altura que al humano asombra.
 Y mis ojos contemplan esa huida,
 y saben que en el aire suspendida
 sombra es al viento y solamente sombra (vv.37-42).

Los siguientes versos más que referenciar al joven embelesado frente al espejo traen a la memoria a otra figura mítica: Tántalo, quien no consigue alcanzar los cercanos frutos que tiene sobre su cabeza ni probar el agua en la que se encuentra paradójicamente inmerso; condición que ha de equipararse al hombre en el lecho con la sed de experimentar la vida en movimiento:

Las ondas pasan. Su menuda prisa
 sólo pliega el cristal, vaga sonrisa
 en intocados labios, leve arruga
 sobre la limpia placidez del raso.
 Pasan las ondas, y el continuo paso
 es como una esperanza que se fuga (vv.31-36)

Ya Jaime Labastida en su estudio introductorio señala cómo el estanque de “Muerte de Narciso” es diametralmente opuesto al de “Estudio en cristal” dada su alteración constante que impide su plenitud especular, tal característica el crítico la vincula con el concepto del devenir, concepto atribuido al filósofo de Éfeso: “Sin embargo, aquí el agua en que pudiera contemplarse Narciso, no es el estanque de las aguas sosegadas, sino, más bien, el río de Heráclito, cuyas ondas jamás se hallan en reposo. Por eso, al poeta y al hombre les resulta imposible la contemplación serena” (2002:31). Esta relación se ilustra de manera ejemplar con la deformación que provoca la corriente en el rostro reflejado, dibujando en él los estragos de la vejez: de aquí que se habla de la “leve arruga sobre la limpidez del raso”. Narciso aquí no propaga la conciencia de su propia belleza a todas las cosas, tal y como lo piensa Gastón Bachelard⁷⁵, sino que comunica la tragedia de su propio destino al mundo que intenta en vano manifestarse en el estanque, el desorden del elemento acuático se vuelve trasunto de la turbulencia interior del sujeto lírico, turbulencia que en nada se parece al anquilosamiento corporal que lo domina. La inteligencia en “Muerte de Narciso” nunca logra totalmente sobreponerse a los embates del Caos como sí lo hace en “Estudio en cristal”, si ahí se hablaba del pulimentado espejo como alegoría de la palabra poética y su perfeccionamiento aquí es posible entender el desorden del elemento acuático y la fragmentación del reflejo como la imposibilidad del poeta de dar forma a la escritura (en “una esperanza que se fuga”), de cristalizar correctamente sus mundos interiores en la hoja en blanco. El artífice que con paciencia daba vida a sus creaciones es consciente de que el tiempo no alcanza para pulir y de dar forma adecuada sus palabras. Esta sensación de premura alcanza todos los procesos cognitivos del yo lírico, basta comparar la manera en que opera la

⁷⁵ “Poco a poco la belleza se encuadra. Se propaga de Narciso al mundo [...] El pancalismo llega a ser una seguridad íntima” (2003:48).

mirada en este poema y en “Estudio en cristal”: si antes se aludía a ella como la saeta que siempre daba en el blanco y que “hiere reflexiva a quien la manda”, ahora se le describe invadida por un ansia vehemente que nubla la percepción del observador y lo que es observado:

En la aterida soledad se aleja
 inútil ya, la desolada queja
 que hiere los sentidos. Y reposa
 la angustia del oído, sin que nada
 detenga la avidéz de la mirada
 ni turbe su violencia presurosa (vv.79-84).

Pese a ello la vista sigue siendo el sentido privilegiado que permite al poeta aprehender la realidad, procesarla (por medio de la imaginación y la razón) y transformarla a través de la palabra. Precisamente esta voluntad interior es lo que permite a Narciso remontarse fuera de las limitaciones que lo atan a la tierra:

Pienso en aquel que en la penumbra ingrata
 de la prisión, sus vínculos desata
 y rompe sus cadenas y cerrojos.
 ¡Pobre de mí, que sin morirme muero,
 de mis hundidas plantas prisionero
 y en libertad las ansias y los ojos! (vv.25-30).

La situación que se describe en la primera parte de la estrofa recuerda mucho a un texto de *Espacio* en donde el sujeto poético, en el reposo de la alcoba, se dibuja como el preso que sólo puede soñar con que sus manos quiebren la ventana cuya superficie es una invitación al movimiento, al viaje:

Yo las quisiera activas
 suficientes
 para romper la luz, el viento,
 mis cadenas de acero y de diamante.

Yo tallaba el cristal ciego
 por el áureo vapor del sol.
 Y era eterna la luz de la mirada
 y absurda la faena de mis manos (2002: 120).

En “Muerte de Narciso” el estanque de agua cristalina se apropia de las características de aquella ventana, sólo que sus imágenes nacen desde la interioridad del sujeto pensante como un intento de sobreponerse a la fatalidad de su condición en una suerte de “viaje inmóvil” como el que emprendía en “Estudio en cristal” aquella frente en su atributo de bajel. No obstante, el periplo de esa mente, en su visión aguda, se entorpece aquí por las tinieblas del Caos que ofuscan la razón de las fuerzas creadoras del hombre:

Signo de soledad para mi frente,
 agua de sombra; y en el labio ardiente
 la amarga sal para el futuro canto (vv.16-18).

Por momentos la inteligencia logra ser representada como la llama que puede comunicar luz desde lo alto al universo que no logra todavía su plena realización en la superficie del espejo. Una vez más, Enrique González Rojo trae a colación la armonía de los contrarios, el matrimonio entre el fuego y el agua, entre lo masculino y lo femenino:

Muere, vuelve a nacer, y el perseguido
 rostro se asoma en cristalina huella.
 Rayo solar que en la celeste ruta
 hiera las aguas y su ser transmuta
 en tibia llama y sorprendida estrella (vv.70-72).

Guillermo Rousset Banda incluye en la obra completa de Enrique González Rojo una serie de estrofas que parecieran ser parte de algún poema inconcluso, por su estructura tradicional es probable que hayan sido escritas durante el último período escritural del autor, tiempo en que ensayaba los descubrimientos y fórmulas estróficas tradicionales de Petrarca y Garcilaso de la Vega. No sólo el hecho de que sean sextetos hace sospechar que pertenecen a “Muerte

de Narciso” sino que el ambiente en el que desarrollan la escena es análogo, en una “recatada selva” de “enhiesta arquitectura”; de igual manera el tono general es semejante, con un yo poético que se percibe a sí mismo como una figura decadente; hay incluso alusiones puntuales a momentos del que sería un extenso poema: aquel rayo solar vuelve a figurar en la primera estrofa ampliando sus connotaciones en un sentido más completo:

Ardiente luz de Sol, llama que vuela
y cae cenital sobre la Diosa,
en el torso desnudo se congela.
Yo sé de la virtud y del sentido
de esta visión que surge y que reposa
en mi selva de mármol y de olvido (2002: 215).

Aquí la inteligencia en su cénit es otra vez el fuego —José Gorostiza la denominaría como la “soledad en llamas” (1971:117) —que puede infundir calor vital a la piedra, a la dormida Ariadna-Galatea, acción que tiene su igual en la estrofa donde el agua recibe la luz solar de la frente de Narciso: en síntesis, ambos momentos vuelven a situar cara a cara al creador y la creatura, al poeta y la poesía, ésta en su atributo de Diosa. La forma en que se desarrolla la primera parte del fragmento rescata parte del texto “En la capilla de los Médicis” en el que el sujeto poético admira en la galería las piezas del artista y repite en sus adentros, como Miguel Ángel, que al mármol ya sólo le falta hablar:

En la capilla de los Médicis
la luz entra y se posa
como una mano fraternal
en la dolida frente pensadora (2002: 149)

El hombre en su lecho de muerte siente más que nunca las contradicciones de su naturaleza, se percibe así mismo como el polvo y la ceniza, pero también como quien es capaz de encender el fuego de la verdad poética y entregarlo como Prometeo acercó el conocimiento a los hombres; la vida que se le va de las manos es también la vida que infunde a su creación,

cuya condición, ya autónoma, se mantiene suspendida entre autor y lector, “suspendida entre el Padre y el Hijo, como la paloma del Espíritu Santo” (Reyes, 1962:85). Para Enrique González Rojo la labor del poeta consiste en reelaborar la experiencia temporal de las cosas para, ya filtradas a través del tamiz del ingenio, fijarlas en nueva realidad que persista a través de las eras. La esperanza del hombre moribundo, su salvación, se cifra en la memoria que guardará de él su palabra cuya naturaleza, no obstante, se separa de él⁷⁶ para ser el bien común a todos los hombres. Esta noción es la que encontramos en la siguiente estrofa:

Un alado secreto de la altura,
un encendido crepitar de la llama,
un rayo que en el hielo se madura⁷⁷.
Agua de luz en el jardín se vierte,
y en esencia de rosas embalsama
los pálidos espectros de la muerte (2002: 215).

El proceder del escritor es equiparado aquí con la técnica usada por los antiguos egipcios para conservar el cuerpo, sólo que aquí el verso es el recipiente⁷⁸ que transforma los objetos, atados al desgaste del tiempo, en “esencia de rosas” siempre lozanas y frescas. Años más tarde, al hacer un recorrido por la tradición literaria mexicana, Alí Chumacero adjudicará al poeta la misma misión: “De la desdicha surge entonces la canción que aspira a conservar el relámpago brotado de las ruinas [...] a despecho del derrumbe, sobre el último vestigio dejado de la mano de Dios, nuevamente las palabras reanimarán aquellas imágenes hijas de la zozobra” (1964: 10). Para Enrique González Rojo en sus dos últimos textos de madurez,

⁷⁶ “Pero no busquemos analogías entre la vida del poeta y su obra. Toda obra es bella cuando se realiza dentro de una orientación estética. Malgré Tout!” (González Rojo, 2002: 302).

⁷⁷ Un fragmento de “Pausa”, poema de las *Elegías romanas*, tiene eco aquí: “Rayo de sol que se hiela// sobre una estatua desnuda. // Pausa de oro, //pasa en el tiempo madura” (2002: 166).

⁷⁸ Manuel Gutiérrez Nájera en el ya aludido poema *Non omnis moriar* se refiere al verso como la “urna diáfana” en la que el hombre procura su continuidad y la de su memoria aún después de la muerte. Enrique González Rojo traslada a la última de sus estrofas la urna con el mismo simbolismo que le otorga Nájera: “no ha cuidado los vientos del destino// y virgen se halla la sagrada urna” (215).

Narciso no muere del todo a la orilla del estanque pues deja tras de sí constancia de su existencia a través de la palabra poética, espejo verbal en el que se reflejan tanto las ensoñaciones y pensamientos más hondos del creador como el trabajo intelectual que les dio vida, el mito traducido al siglo XX convierte el diálogo del hombre frente al mundo especular del estanque en el diálogo entre el escritor y la hoja en blanco cuyas posibilidades son infinitas. Reinterpretación que funciona también para poner en juego los alcances de un texto que se implica a sí mismo como la sensación abismal de un espejo frente a otro. El embelesamiento del hombre al ver su imagen en las aguas cristalinas es ya la del autor cautivado por la materia verbal pacientemente labrada, cuyos cristalizados conceptos e ideas devienen obra de arte y objeto de contemplación para la posteridad. Narciso y el espejo, Pigmalión y Galatea, aquí prolongan el sentido de sus relatos primordiales para confluir finalmente en un solo punto dotando de mayor significado la noción de la elaboración poética y los elementos que participan en ella: la mano que trabaja, la mente que piensa y el material verbal que cede a la fuerza del ingenio. Enrique González Rojo, pese a todo, no cambia en lo más sustancial el mito: su reelaboración también cierra con el hombre que desaparece y deja tras de sí la flor, la flor aromática del poema.

Conclusiones

Detrás de los severos juicios hacia la obra de Enrique González Rojo y, sobre todo, detrás de la manera en que ha sido relegada, hay una falta de estudio riguroso y de lectura atenta; fenómenos propiciados, en parte, por la ausencia de un volumen que recopile, con un sentido unitario, los trabajos fundamentales del autor que, aun en nuestros días, se encuentran dispersos en revistas y publicaciones de la época. Esta tarea ayudaría a cuestionar la predisposición de calificar al escritor como una promesa interrumpida por la muerte. Percepción alimentada por sus mismos compañeros de generación quienes eludieron el análisis puntual de la poesía capital escrita por González Rojo, principalmente la que salió a la luz poco antes de su fallecimiento.

Fue tal la repercusión de esas observaciones y comentarios desprovistos de examen, que aún encuentran eco en las páginas de algunos críticos, los cuales rara vez acuden a la obra y si lo hacen es de forma tangencial repitiendo errores y omisiones. No obstante, dicha obra revela desde sus inicios, según constatamos en la presente investigación, tanto un cuidado minucioso de las formas que no elude experimentar constantemente con ellas, como el conocimiento profundo de la tradición literaria en la que se respalda para elaborar una

poética personal, ora a través de temas universales como el viaje, ora por medio de relatos clásicos como el mito de Narciso.

A su vez, hay en ella una inclinación marcada por los nuevos hallazgos y planteamientos desarrollados por la “poesía pura”, concepto que se transparenta no sólo en su afán de depuración esencial en el terreno estrófico sino en la búsqueda de la luz como ideal, ideal traducido en la poesía de Enrique González Rojo como el triunfo de la razón y las fuerzas ordenadoras del intelecto sobre el desorden elemental o lo ininteligible, y presente en metáforas e imágenes recurrentes, verbigracia, el cristal o el espejo. Estas ideas llevan a entender la poesía no como resultado de la inspiración sino como el fruto maduro de quien la piensa y escribe, labor constantemente equiparada con la del escultor, cuya precisión, esfuerzo e ingenio determinan el formar con éxito la figura excelsa en el mármol. De modo que para Enrique González Rojo la obra artística se concibe como desdoblamiento del sujeto creador, sentido que toma como base el mito de Narciso para ampliar sus alcances.

Lo que el relato original describe como el encuentro del hombre con su imagen reflejada en el espejo funciona dentro de “Estudio en cristal” para situar al poeta frente a su misma creación, en la cual se reconoce. Tal perspectiva hace del texto de González Rojo un metapoema, o un poema que reflexiona sobre su propia naturaleza verbal; efecto que ha pasado prácticamente desapercibido por parte de los críticos (a excepción de Jaime Labastida) quienes poco se han detenido en los diversos símbolos e imágenes que lo componen y los cuales adquieren otro significado más allá de ser sólo elementos de una escena paisajística: el bajel navegante sobre aguas firmes, por poner un ejemplo, representa la inteligencia en constante movimiento.

Si el espejo es el instrumento que proporciona a Narciso tanto respuestas como nuevas interrogantes, la palabra poética, como la concibe Enrique González Rojo, es el

agente que permite al hombre cuestionarse a sí mismo, cuestionar el mundo y dar cuenta de él; además, se le atribuye la facultad de preservar la memoria en el canto. Concepción que se remonta a la antigüedad, ya los griegos hacían de las Musas (divinidades íntimamente vinculadas con las artes) las hijas de Mnemósine, personificación de la memoria, nombre dado también al río del infra mundo cuyas cualidades permitían a quien quiera que bebiera de él recuperar sus recuerdos. En “Viejo de Narciso” y “Muerte de Narciso” el agua espejular conserva a través del tiempo la imagen del joven Narciso aún después de su ausencia: es decir, la creación poética al momento de ser plasmada asegura al poeta creador, en cierto modo, una suerte de perpetuidad. A través de tales ideas su escritura revela todo un sistema de pensamiento debidamente estructurado que va perfilándose desde sus primeros textos y que da uniformidad y sentido a la obra. Acaso su revaluación perfila otra necesidad inaplazable: el reconocer el papel fundamental de Enrique González Rojo dentro de la consolidación del “grupo sin grupo”, cuyo sentido crítico y nueva sensibilidad supone una nueva forma de percibir el fenómeno literario y cultural en México.

Bibliografía

- Allan Poe, Edgar. *Filosofía de la composición* (López Castellón, Enrique). España: Abada Editores: 2016.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia* (Trad. Mitre, Bartolomé). Argentina: Latium, 1922.
- Arbat, Guillermo Carnero. “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano” en *Revista de Occidente*, 23: p. 49.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. España: Plaza & Janés Editores S.A., 1987.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (Trad. Ida Vitale). México:FCE. 2003.

Capistrán, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Lecturas Mexicanas, Secretaría de Educación Pública, 1986.

Castañón, Adolfo. *Alfonso Reyes. Cartas mexicanas (1905-1959)*. México: El Colegio de México, 2009, pp.266.

Castro Leal, Antonio. *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*: México: FCE, 1914.

Chevalier, Jean-Claude; Gheerbrant, Alain. *Diccionario de Símbolos*. México: Herder, 2007.

Chumacero, Ali (1964). “Acerca del poeta y su mundo. Ceremonia de ingreso” en Academia mexicana de la lengua: <http://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-ali-chumacero#>.

Cuesta, Jorge. “Enrique González Rojo” en *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE,1985.

Cuesta, Jorge. *Obras reunidas I. Poesía*. México: FCE, 2003.

Díaz Villareal, William. “Las analogías del espejo, el cristal y el reflejo en los ensayos críticos de Paul Valéry y T.S Eliot” en *Boletín de Estética*, XI (27): 2014.

Eduardo Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. (9ª. ed). España: Labor,1992.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno* (Trad. Anaya Ricardo). España: Alianza, 2011.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano* (Trad. Gil, Luis). España: Guadarrama, 1981.

Eliade, Mircea. “Las aguas y el simbolismo acuático” en *Historia de las religiones I* (Trad. Medinaveitia. A). España: Cristiandad, 1970.

Elizondo, Salvador. *Museo Poético* (2ªed.). México: Aldus, 2002.

Elizondo, Salvador. Pról. en *Tres enriques*. México: Universidad Veracruzana, 1998.

Escalante, Evodio. “En búsqueda del texto perdido. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta” en *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: Colegio de México, 2009.

Gautier, Théophile. “Arte poética” en *Poemas* (Trad. Pujol, Carlos). España: Pre- Textos, 2007.

Gide, André, *Journal*. París: Gallimard, 1982.

González Martínez, Enrique. “Epistolario” en *Obras: Prosa I*. México: El Colegio Nacional, 2002.

González Martínez, Enrique. “El hijo muerto” en *Bajo el signo mortal*. México: Poesía Hispano-Americana, 1942.

González Martínez, Enrique. *La apacible locura*. México: ,2002 en *Obras. Prosa I*. México: El Colegio Nacional, 2002.

González Rojo, Enrique. *Obra completa: Versos y Prosa 1918-1939*. México: Siglo XXI, 2001.

González Rojo Arthur, Enrique. *Lecturas comentadas de González Martínez y González Rojo. Conferencia presentada con motivo de la exposición de los contemporáneos*. México: Julio, 2016.

González Rojo Arthur, Enrique. “Prólogo” en *Romance de José Conde y otros poemas póstumos*. México: UNAM, 1996.

Gorostiza, José. *Poesía*. México. FCE:1971.

Gorostiza, José. 1995. *Epistolario (1918-1940)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poemas*. España, Linkgua: 2014.

Hauser, Arnold. “El impresionismo” en *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1962.

Homero. *Iliada*: España: Gredos, 2005.

J.C. Bermejo Barrera, F.J González García, S. Reboreda Morillo. *Los orígenes de la mitología griega*. España: Akal, 1996.

Jiménez, Juan Ramón. “Antología poética”. España: Alianza, 2002.

Juana Inés De la Cruz, Sor. “El divino Narciso” en *Obras completas*. México: Porrúa, 2018.

Juana Inés De la Cruz, Sor. *Primero sueño y otros escritos*, México: FCE, 2006.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte* (Trad. Elisabeth Palma) México: Premia, 1989.”

Labastida, Jaime. “Enrique González Rojo” en *La palabra enemiga*. México: Siglo XXI, 2008.

Labastida, Jaime. Prólogo en *Obra completa: Versos y Prosa 1918-1939* (González Rojo, Enrique). México: Siglo XXI, 2001.

Luis Martínez José. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Novo, Salvador. *Las aves en la poesía castellana*: México, FCE, 2005.

Ortiz de Montellano, Bernardo. *Epistolario*. México: UNAM, 1999.

Ortiz de Montellano “Vida y poesía” en “Letras de México” núm II (mayo de 1939) en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*: México, FCE, 1984.

Ovidio. *La metamorfosis* (Trad. Bonifaz Nuño, Rubén). México: UNAM, 1979.

Owen, Gilberto. *Obras*. México: FCE, 1979.

- Pascual Gay, Juan y Jalife Jacobo, Anuar. "El viaje inmóvil" en *Elogio del tedio, encomio del viaje: ensayo sobre literatura mexicana (1920-1930)*. España: Renacimiento, 2016.
- Paz, Octavio. "Generaciones y semblanzas" en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones*. México: FCE, 1987.
- Paz, Octavio. "El carro y el Santísimo" en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. España: Seix Barral, 1993.
- Quevedo, Francisco. "A la brevedad de la vida" en *Los mejores sonetos de la poesía castellana* (por Stavans Ilans). México: 2015.
- Quirarte, Vicente. "El corazón en los ojos: Pintura sonora de los contemporáneos" en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Colegio de México, 1994.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1951-1959. Tomo VII*. México: FCE, 2010.
- Reyes, Alfonso. "La experiencia literaria" en *Obras completas XIV*. México: FCE, 1962.
- Ríos Sánchez, Armando José. "El mito de la muerte de Narciso en Ovidio, Valery y José Lezama Lima: "Poética de la trascendencia en el poder transformador de la palabra". *Revista Káñina*. XXXV(1): 27-39, 2011.
- Rivas, Sáinz. "Fenomenología de lo poético" en *Ensayos I*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco, 2008.
- Rodríguez Chicharro, César 1973. "Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y Ulises", *La Palabra y el Hombre*, nueva época, 6, abril-junio.
- Rojas Ramírez, Sergio. *La actitud poética de Enrique González Rojo hacia su héroe lírico en "Muerte de Narciso" y "Estudio en Cristal": "Yo me canto en la boca de una posible amante"*. Tesis de especialización. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Humanidades, 2014.

Rousset Banda, Guillermo. “Introducción” en *Obra completa: Versos y Prosa 1918-1939* (González Rojo, Enrique). México: Siglo XXI, 2002.

Rousset Banda, Guillermo. *Posiciones sobre la forma poética en verso*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / Centro Universitario Londres, 1988.

Rueda, Julio Jiménez. (1924). “El afeminamiento en la literatura mexicana”. *El Universal*, diciembre 21, 1a secc.: 3.

Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 2003.

Sheridan, Guillermo. “Sombra de Enrique González Rojo” en *Señales debidas*. México: FCE, 2011.

Schneider, Luis Mario. Prólogo” en Cuesta, Jorge, ed. *Poemas y ensayos. I. Poemas*. México: UNAM, 1964.

Solana, Rafael. “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva” en *Las revistas literarias de México*, México: INBA, 1963.

Stanton, Anthony. “Los contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura” en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Colegio de México, 1994.

Stanton, Anthony. “Sor Juana entre los contemporáneos” en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Colegio de México, 1998.

Torremocha Utreta, María Victoria. “Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*. VII:2010.

Torres Bodet, Jaime. *Memorias I*. México: FCE, 2017.

Valdés, Héctor. *Los Contemporáneos. Una antología general*. México: SEP/UNAM, 1982.

- Valender, James. "García Maroto y los Contemporáneos" en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Colegio de México, 1998.
- Valéry, Paul. *A propósito de El cementerio marino* (Trad. Rodríguez Puga, Miguel). México: UNAM, 2007.
- Valéry, Paul. "Baudelaire y su descendencia" en *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*. N°. 0, 1995, págs. 111-117.
- Valéry, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto" en *Teoría poética y estética* (Trad. Santos, Carmen). España: Visor, 1990.
- Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo. 1935-1936*. México: INBA, 1966.
- Villaurrutia, Xavier. "Entremés: el estridentismo" en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: FCE, 2012.
- Villaurrutia, Xavier. "La poesía de los jóvenes de México" en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: FCE, 2012.